This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

YC142126

UC-NRLF
$B 144 234

Dramaturgiſche

Parallelen

von

Johann Baptist Rousseau,

Doktor der Philoſophie, Kurfürſtlich Heſſiſchem Hofrath, und Mitglied mehrer gelehrten Geſellſchaften.

Erſter Band.

München,
Verlag von E. A. Fleiſchmann.

1834.

ſelbſt ergeben. Der Begriff des Vergleichs im ſtrengern Sinne muß dabei ausgeſchloſſen bleiben. Aenderungen, Zuſätze und Nachträge zu dem, was hin und wieder über lebende und noch fortproduzirende Schriftſteller geſagt worden, ſollen in den folgenden Bänden geliefert werden.

Frankfurt a. M., im Frühjahr 1834.

Johann August Apel.

Apel wurde im J. 1771 geboren, und starb am 9. Aug. 1816 als Dr. der Philosophie und Senator zu Leipzig. Als Gelehrter ist dieser vielverdiente Mann durch seine auf wissenschaftliche Grundsätze basirte Metrik, die vielfach angefeindet, wenig widerlegt und desto mehr benutzt worden, ausgezeichnet. Das Gespensterbuch, das er vom J. 1810—1816 an mit Laun, der damals noch nicht geistig gealtert, herausgab, hat seinen Ruhm als Erzähler begründet: die schönsten Volksmythen dieses Werks rühren aus seiner Feder.

Wir besitzen von Apel ein Trauerspiel: Kunz von Kaufungen. Am liebsten erging sich die dramatische Muse dieses Dichters, der sich auch im Romantischen als Meister gezeigt, in den Gebieten der alten Welt; er schrieb: Polyidos, Tragödie, Lpz. 1805. Kalirrhoe, Trag. Eb. 1807. Themistokles, Trag. Eb. 1808. Vornämlich sei hier von seiner Tragödie: Die Aitolier (erschien zuerst anonym, Lpz.) die Rede.

An Göthe's Iphigenie und anderen Mustern können wir gewahren, daß, um ein antikes Drama zu schreiben, es hinreicht, den Geist des griechischen Alterthums aufgefaßt zu haben und im Stande zu sein, ihn würdig in die Gegenwart zu rufen. Was diesen Geist der alten Tragödie nicht bedingt und einschließt, darf, als etwas blos jener Zeit Angehöriges und von späteren Jahrhunderten und ihren Begriffen Verdrängtes, bei Seite liegen bleiben, ohne daß die Plastik des hellenischen Drama's Gefahr liefe, von ihrer Würde einzubüßen.

Apel war mit dem Geiste der griechischen Tragödie, aber auch mit Allem, was als wesentlicher Theil bei den Alten zu einer Tragödie gehörte, so vertraut, daß er ein Stück zu dichten

unternahm, worin Alles: Idee, Schicksal, Chor, Versmaaß, Scenerie, griechisch geworden, und das, würde es in's Griechische zurückübersetzt, unbedingt für ein zur Zeit des Euripides gedichtetes Trauerspiel gelten könnte. Darf eine solche Arbeit auch nur als eine Liebhaberei, als eine geniale Grille betrachtet werden, so verdient doch die Umsicht und das Geschik, womit Apel dieses Werk angelegt und vollführt, die höchste Achtung und Zustimmung.

Das tragische Prinzip, wodurch hier das kalydonische Königshaus vernichtet wird, stützt sich auf die Ur-Idee eines unvermeidlichen Schicksals, welches, einmal beschworen, von den Personen, die es für sich auserlesen, nicht eher abläßt, bis es sie in's Verderben gezogen. Von diesem Geschicke heißt es:

Strenge bewacht aufmerkend ein Gott die Thaten des Menschen,
Welchem das Glück Macht gab, zu bewegen das ewige Schicksal.
Fruchtlos lenkst du den Willen; die That ist von Geistern gefesselt,
Schnell dem Gedanken entflohn; ihr selbst nur entfliehest du nimmer,
Feindlich blickt sie dich an, hingebend dich feindlichen Mächten.

Die Lehre, welche sich uns bei'm Tode der dem Schicksal verfallenen Personen aufdrängt, ist die, daß aus Unscheinbarem sich oft das Schrecklichste, das Furchtbarste entwickeln könne, und daß, wer von Elend und Seelennoth frei sein will, sich hüten müsse, durch kleinen Frevel die Götter zu reizen. Eine schwache Sünde, an Artemis verübt, erbittert diese so sehr, daß sie die Eumeniden aus der Unterwelt heraufbeschwört und ihrer Rache die Familie des Oineus preisgibt. Der von ihr zur Verwüstung in's Land geschickte und von Meleager erlegte Eber wird Veranlassung zum Zwist zwischen dem Königssohne und seinen Enkeln, zu Mord und gräuelhafter Mutterrache. Erst wenn die Eumeniden ihr blutiges Werk vollbracht, beschließt Artemis versöhnend die Handlung, und verspricht den zurückgebliebenen Sprossen der stattlichen Königsstämme, daß sie einst neue Wurzeln treiben und in berühmten Nachkommen wunderwürdige Blüthen tragen würden.

Der Tod des Meleager ist nach einer dunkeln und verhängnißvollen Mythe behandelt. Andere tragische, mit der Haupthandlung verwandte Begebenheiten, z. B. der Tod des Herakles, werden episch eingeschaltet. Die Eumeniden schweben mit blutigen warnenden Fingern über die Bretter, und der Chor verkündigt Gedanken der Weisheit, Sprüche des Trostes. Die Metra sind rein sopho-

kleisch, die Sprache ist edel, körnig, kurz und bestimmt, alle Reflexionen werden dem Chor überlassen, und die Handlung ist nur hin und wieder durch einige schöne Sentenzen gewürzt. So sagt Kleopatra (als ihr der Chor bedeutet, sie solle ihrem Manne nicht folgen, der vom Mutterfluch verfolgt umherirre):

An der Gattin treuem Busen trifft ihn nicht der wilde Fluch.

Chor.

Hoff' es nicht! Erinnys schwingt im Tempel selbst die Geißel noch.

Kleopatra.

Auch Erinnys' Arm ermüdet, doch des Weibes Liebe nicht.

Chor.

Kannst du lieben, dem die Mutter fluchte, die selbst ihn gezeugt?

Kleopatra.

An der Brust nur lag der Säugling, tief im Herzen wohnt der Mann.

In so gediegenem Tone ist das ganze Stück gehalten.

Im 4. Bd. des Gespensterbuches (Lpz. 1811) finden wir ein dramatisches Gedicht von Apel: Zauberliebe. Der Inhalt ist die vielfach in Trauerspielen und Novellen (u. A. in dem Tieck'schen Mährchen „Liebeszauber") benutzte Sage von Kardenio und Celinde. Hier war das Düstere, Grauenhafte und Dämonische dieser alten Sage ganz an seiner Stelle, und man darf dem Dichter nachrühmen, daß er Nichts verabsäumt hat, um seine dialogisirte Erzählung mit dem Reiz des Entsetzens zu schmücken und durch den Zauber der Poesie zu verklären. Schwerlich ließe sich an seiner Dichtung irgend ein Fehler nachweisen: vielmehr hat sie, neben ihrer poetischen Vorzüglichkeit, noch die besondere Tugend, daß sie zwar ein verworrenes Gespensterleben in das menschliche Treiben hineingreifen, die Handlungen der Personen aber aus natürlichen Motiven, durch die Gewalt unbezwinglicher Leidenschaften, erfolgen läßt. Die Scenen am Waldbrunnen zwischen Kardenio und Febronia sind ein so süßes Gekose, wie es vom Munde der Liebe nur ertönen kann. Die Verse fließen leicht und melodisch, und die Assonanzen verrathen den gewandten Kenner der Sprache und Metrik.

Der erste deutsche Dichter und einer der Väter unsers Drama's, welcher die oben erwähnte Sage von Kardenio und Celinde auf das Theater brachte, war Andreas Gryphius. Er hieß

2. Katharina von Georgien, oder: Beständigkeit, Trauerspiel in 5 Akten. — Katharina von Georgien ist die Geschichte einer armenischen Königin, die, in die Gefangenschaft des Shah's von Persien gerathen, den Liebesanträgen desselben so lange tapfern Widerstand geleistet, bis der Tyrann erbos't'te und sie lebendig verbrennen ließ. Diese Geschichte ist an und für sich rührend, aber nicht tragisch, da der Begriff tragisch eine höhere Nothwendigkeit, den Impuls einer gewaltigern Macht als die irdisch-menschliche, bei jeder dramatischen Handlung voraussetzt, was hier nicht der Fall ist. Außerdem ist es abgeschmackt, daß Gryph die ganze Verbrennungsgeschichte: eine nackte, am Pfahl gebundene, von Henkern gezwickte und angebrannte Frau, nebst dem Geheul und Gewinsel ihrer Begleiterinnen, auf's Theater gebracht hat. Die duldsame Ergebung in den göttlichen Willen, welche aus Katharinens Reden überall hervordringt, ist weniger jener riesige Begriff der Unterordnung alles Zeitlichen unter die Idee der Gewissensreligion, der z. B. im standhaften Prinzen von Calderon Glaubenswunder thut, als eine gewisse Manier frommer Frauen, bei jeder Gelegenheit den Namen Jesu auf der Zunge zu führen. Die häufigen und langen Monologe verrathen Unbeholfenheit in der Kunst des Fortschreitenlassens der Handlung.

3. Ermordete Majestät, oder: Carolus Stuardus, König von Großbritannien, Trauerspiel in fünf Akten. — Mag man den poetischen Werth dieser Dichtung, worin Karl I. von England auf der Bühne geköpft wird und die Geister früher ermordeter Fürsten lange Berathschlagungen über die Politik Englands halten, auch nicht hoch anschlagen; und ist es unverkennbar, daß Gryph nicht Kraft genug besaß, die historischen Charaktere eines Cromwell, Hugo Peter u. s. w., deren Thun und Treiben damals noch im frischen Andenken war, wie Gryph denn die Hinrichtung Karl's selbst erlebt hatte, nachzubilden: so darf man doch nicht übersehn, daß es zu den Stücken gehört, die in Deutschland schon frühzeitig ein historisches Schauspiel zu begründen suchten, und die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Geschichte solcher Länder hinlenkten, die wirklich eine Geschichte, und zwar eine großartige und lehrreiche besitzen. Durch die Gottschedischen Reaktionen wurden diese Anfänge leider wieder zerstört, und indem man die Franzosen nachahmte, warf man sich auf die betrübten Elemente der römischen

Geschichte, nahm die Fabeln des Livius für ächte Historien, und es entstanden jene langweiligen Römerstücke, die uns ein Jahrhundert lang gequält und belästigt haben, ja die zum Theil noch jetzt nicht ganz ausgeschwitzt sind. — Wie unendlich größer, als die älteste römische, ist die Geschichte der neuern Staaten, und um wie Vieles näher stehn uns die Schicksale ihrer Bewohner! Hieraus laßt uns schöpfen, lernen und erkennen. (Das Taschenbuch Urania von 1829 enthält eine Modernisirung des Gryphschen Karl Stuart von Gust. Schwab, in reimlosen Jamben, während die Urschrift in Alexandrinern ist.)

4. Großmüthiger Rechtsgelehrter, oder: Sterbender Aemilius Paulus Papinianus, Trauerspiel in 5 Akten. — Ein trocknes Trauerspiel für trockne Juristen, und so traurig als jene betrübten Leute, welche blos für ihre Akten Sinn haben, in der Wirklichkeit nur sein können. Die Würgereien und Grausamkeiten, womit wir in jedem Gryph'schen Stücke bedient sind, fehlen, nebst etwas Christenthum und dem süßen Namen Jesu, auch in diesem nicht. — Lange und gelehrte Noten erklären, wie bei allen historischen Schauspielen unsers Dichters, das Faktische und Geographische. Man sieht überall, es wird nicht für das Volk gedichtet, sondern mehr auf die Studirten und Gebildeten Rücksicht genommen.

5. Beständige Mutter, oder: Die heilige Felicitas. Aus dem Lateinischen Nicolai Causini übersetztes Trauerspiel. — Gryph pflegt seinen Stücken einen Inhalt im Allgemeinen, und dann den Inhalt der einzelnen Akte vorzusetzen. Er lautet bei diesem: »Felicitas, eine hochadelige Römerin, wird wegen der Bekenntniß Jesu mit sieben ihrer Kinder gefangen, dem Kaiser (Mark Aurel) und Blutrichter vorgestellet, welche sie umsonst durch Verheißungen, Geschenke, Streiche und allerhand Marter von Christo abzuwenden suchen. Sie aber siehet mit höchster Beständigkeit den Tod ihrer sieben Söhne an, und endet nach überwundenen so vielen Aengsten ihr Bekenntniß und Leben in dem Gefängniß, in dem 175. Jahre nach unsers Erlösers Geburt. — Ihr Bekenntniß wird gerühmet von Gregorio dem Großen, Homil. III. in Evang., und von Petro Chrysologo, Sermon. CXXXIV.« — Es sind manche gute Hymnen im Geiste der ältesten christlichen Kirche in dieses Trauerspiel, das nichts Anderes ist und sein will als eine versifizirte Märtyrer-

geschichte, eingeschoben. Für die Darstellung war es wohl nie berechnet; wie z. B. hätte man es sonst im fünften Akt ansehn können, wie einer der Söhne, Januarius, mit Bleiriemen (sie sind in einer Note abgebildet) bis auf den Tod geschlagen, und zwei andere, Felix und Philipp, mit Prügeln getödtet, die drei Leichen aber der Mutter vorgeworfen werden!

6. Kardenio und Celinde, oder: Unglücklich Verliebte, Trauerspiel in 5 Akten. — Ein merkwürdiges, in seinen Grundzügen wahrhaft dichterisches, und oft benutztes Werk, über dessen Entstehung ich zuvörderst des Dichters eigene Worte nachholen will: »Als ich von Straßburg zurück in die Niederlande gelanget, und zu Amsterdam bequeme Winde nach Deutschland erwartet, hat eine sehr werthe Gesellschaft etlicher, auch hoher Standes-Freunde, mit welchen ich theils vor wenig Jahren zu Leyden, theils auf unterschiedenen Reisen in Kundschaft gerathen, mich zu einem Bankett, welches sie mir zu Ehren angestellet, gebeten. Als bei selbem, nach allerhand zugelassenen Kurzweilen, man endlich auf Erzählung unterschiedener Zufälle gerathen, und damit einen ziemlichen Theil der Nacht verzehret, hab' ich mich entschlossen, Abschied zu nehmen und in mein damaliges Wirthshaus zu eilen. Wohlgedachte meine Liebesten wollten, was ich auch bitten oder einwenden mochte, nicht unterlassen, mich bis nach Hause durch die so weite Stadt zu begleiten, und geriethen, sobald sie auf die Gassen gekommen, wieder auf ihr voriges Geschichtgespräch, darauf mir auf ihr Anhalten Anlaß gegeben, die Geschichte dieser zwei unglücklich Verliebten zu erzählen. Die Einsamkeit der Nacht, die langen Wege, der Gang über den einen Kirchhof, und andere Umstände machten sie ebenso begierig aufzumerken, als: fremd ihnen dieses des Kardenio Begebniß, welches man mir in Italien als eine wahrhafte Geschichte mitgetheilet, vorgekommen; so daß sie, nachdem ich mein Reden beendet, von mir begehren wollten, ihnen den ganzen Verlauf schriftlich mitzutheilen. Ich, der nach vielem Abschlagen mich überreden lassen, Freunden zu Gefallen eine Thorheit zu begehn, habe endlich versprochen, ihnen wie in anderen Begnügungen also auch mit dieser nicht zu entfallen, bin aber doch bald anderer Meinung worden, und habe statt einer begehrten Geschichtbeschreibung gegenwärtiges Trauerspiel aufgesetzet.« — Also eine italienische Volksnovelle, deren Grund und Boden Bologna gewesen, dient dem Gryph'schen

Trauerspiele zur Unterlage. Sie stützt sich auf den alten Aberglauben, daß das einem Todten in der Stunde der Mitternacht ausgeschnittene, zu Asche verbrannte und als Pulver eingegebene Herz, ewige Liebe einflößen und vor zeitlicher Untreue bewahren müsse. Hieran knüpft sich, da alle durch Trug und Gespensterm acht hervorgezauberte Liebe ihren Untergang in sich selbst trägt, unmittelbar ein tragisches Verhängniß, indem die durch ein solches Mittel ineinander verliebt Gewordenen an und für sich schon dem bösen Dämon verfallen sind, der sie, von Stufe zu Stufe, zu größeren Sünden, und dann zum Verderben führt. Gryph, der mehr einem dichtenden Geistlichen, als einem geistlichen Dichter glich, und der beinah allen seinen Stücken einen religiösen und christlichen Ausgang zu geben suchte, konnte sich auch bei Kardenio und Celinde nicht entschließen, seine unglücklich Verliebten ihrem verhängnißvollen Ende tragisch entgegenzuführen: im 5. Akte weicht der Dämon von Beiden, sie sind nur deßhalb in Versuchung gerathen, um zur Einsicht über die Nichtigkeit irdischer Freuden zu gelangen, und geloben, ihr Leben fortan in der Betrachtung der Wunder Gottes und in klösterlicher Zurückgezogenheit zu beschließen. Es konnte nicht fehlen, daß diese schöne Sage auch von andern Dichtern dramatisirt werden würde. Dieß ist neuerdings von Achim von Arnim, Apel und Immermann geschehn, hin und wieder mit Ausdehnungen und Zusätzen, zum Theil auch mit Entstellungen. Apel hat an die ursprüngliche Geschichte noch eine zweite Sage angeknüpft: daß nämlich ein Mädchen durch Zaubermittel vermittelst einer abgeschnittenen Locke die Gestalt eines andern annehmen könne, und hat beide in die schönste, und in eine erschütternd-grausige Uebereinstimmung gebracht. —

Mehr Talent als zum Tragischen verrieth A. Gryphius zum Komischen. Wir besitzen von ihm:

1. Horribilicribrifax, *) Scherzspiel in 5 Akten. — Was im

*) Auf der Seite, womit der erste Aufzug beginnt, steht noch als Separattitel: „Wählende Liebhaber", der besser gewählt ist, da der Don Horribilicribrifax nicht alleinige Hauptperson des Stücks ist. — Ueber die Wahl der Lustspieltitel hat uns schon ein alter Aesthetiker folgendermaaßen belehrt:

„Die Wahl des Titels hängt bei jeder Schauspielgattung ganz von der Willkür des Dichters ab, und hat gemeiniglich desto mehr Werth, je weniger er sagt und von dem Inhalte oder Ausgange

Horribilikribrifax aus dem Miles Gloriosus des Plautus *) der Idee nach entnommen ist, verhindert nicht, daß er in der Ausführung ein wackeres, an komischen Zügen reiches, durch Charaktermannichfaltigkeit ausgezeichnetes, von satirischer Laune überwallendes, und von Anfang bis zu Ende gleichmäßig unterhaltendes Originallustspiel sei, ein Lustspiel, das vielleicht noch auf dem heutigen Theater reüssiren würde, wenn es von einigen Flecken der Zeit gereinigt wäre. Von Gryph's Erfindung ist's, zwei soldatische Windbeutel nebeneinandergestellt zu haben, die sich auf eine etwas verschiedene Art, der Eine mehr französirend und der Andere italienernd, an Lügen und Pralereien zu überbieten suchen. Der Kollege des Don Horribilikribrifax Donnerkeil heißt Don Daradiridatumtarides Windbrecher, woraus man sieht, daß Gryph dasselbe Talent, Charakternamen von komischer Länge zu erfinden, das man an Kotzebue's Kleinstädtern rühmt, außer Aristophanes schon unlängst besessen hat. — Unter den vielen Aufschneidereien, welche die beiden militärischen Renommisten zum Besten geben, fällt eine Jagdlüge vorzüglich auf, die der Page von seinem Herrn erzählt. So frechkomisch ist wohl noch nie gelogen worden. Es heißt:

„Page. Der König von Persien hatte die Ehre, meinen Kapitain neben sich auf die Jagd zu führen. Das Wild wurde angetroffen, die Jäger elleten so hier als da zusammen, der Perse aber traf auf einen sehr großen Hirschen. Mein Herr verfolgte denselben neben dem Könige. Doch umsonst, weil er zu hurtig auf den Füßen, und die Pferde allbereits zu müde. — Als der Perse etliche Pfeile

---

des Stücks im Voraus verräth. Oft benennt der Verfasser sein Lustspiel, nach der gewöhnlichsten Benennungsart der Trauerspiele und Opern, mit dem Namen der Hauptperson; oft entlehnt er den Titel von einer einzelnen, vorzüglich wesentlichen Scene; oft von der Katastrophe; oft von der Intrigue, der Entwicklung, dem Hauptcharakter, dem Ort der Scene, der Moral des Stücks, der Zeit der Handlung u. s. w. Oft haben auch Lustspiele eine zweifache Aufschrift, wovon dann der eine der Name der Hauptperson, und der andre Anzeige des Hauptinhaltes zu sein pflegt." Vgl. Eschenburg in seinem Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, Berlin und Stettin 1789, S. 233.

*) Daß Gryph diesen im Sinne gehabt, ergibt sich schon daraus, daß er seinen Horribilikribrifax im dritten Akt einen Pyrgopolynices (so heißt der Aufschneider bei Plautus) schelten läßt.

vergebens abgehn lassen, ergrimmte der Kapitain, daß er das Jägerhorn von seinem Halse riß, und mit demselben nach dem Hirschen warf.

Kamilla. Damit wird er ihm zweifelsohn das Getrichte in Stücken zerschmissen haben.

Page. Gefehlt, Jungfrau Kamilla! Denn das Horn flog just dem Hirsch zum Hintern hinein, und weil das Wild im vollen Farzen war, gab es so ein wunderlich Getöne, daß alle Hunde herzugelaufen kamen und die Hirsche anhielten. Also ward das Wild gefället.“

Sempronius, »ein alter verdorbener Dorfschulmeister von großer Einbildung«, ist eine drollige und neue Figur, weniger wegen seiner lateinischen Späße, sondern weil er bei jedem Citat immer Autor und Kapitel mit anführt. Bei der Darstellung könnte meines Dünkens eine solche Parenthesen-Gelehrsamkeit höchst komisch gesprochen werden. Zum Exempel, wenn er sagt:

„Omnes homines summa ope niti decet, ne vitam silentio transigant veluti pecora. Salust. de Conjuratione Catilinä. Multa dies variusque labor mutabilis ävi rettulit in melius. Virgil. lib. 9 Aen. Amavi, Amavisti, Amavit, Amo, der Fuchs ändert die Haare, nicht das Gemüthe, saget das deutsche Sprichwort. Unter dieser grauen Asche meines Kopfes, sub hisce canis, liegen noch viel glühende Kohlen der Liebe verborgen, ignes suppositi cineri doloso. Horatius.“

Ganz im Geiste des römischen Lustspiels ist die alte Kupplerin Cyrilla gehalten: ihre Gebete, Bannformeln, Grundsätze und Streiche, ihre Uebersetzungen des mißverstandenen Lateins des Schulmeisters in ein seinen Worten gleichklingendes Deutsch, und ein konfiszirtes Aeußere lenken unsere Aufmerksamkeit auf diese Personnage in besonderem Grade hin. Aber nicht nur Pöbel, auch edle Menschen treten in dieser Komödie auf, und es entsteht ein gegenseitiges Durchdringen von Licht und Schatten, welches eine angenehme Wirkung hervorbringt. Ein sittlicher Schluß, mit den muntersten Hochzeitpossen ausstaffirt, vergnügt und befriedigt mit Allem, was vorgefallen.

2. Absurda Comica, oder: Peter Squenz, Schimpfspiel. — Eine Bearbeitung des Zwischenspiels Pyramus und Thisbe im Sommernachttraum von Shakspeare. Das Geschichtliche über das Entstehen dieses Stücks berichtet Tieck (Altdeutsches Theater II., XV): »Während der puritanischen Revolution, als alle Theater in London geschlossen und die Schauspieler zerstreut waren, fiel es diesen,

die in großer Dürftigkeit lebten, zuweilen ein, heimlich in der Stadt, oder auf den Gütern des Adels, Schauspiele, so gut sie konnten, aufzuführen. Oft fehlte es an Personal, und so lag die Erfindung nahe, Episoden aus alten Stücken, die ehemals gefallen hatten, vom Schauspiel zu trennen, und diese ihren Gönnern vorzustellen. Man ließ auch einige dieser Schwänke, denn das waren sie in ihrer Einzelnheit wieder geworden, unter dem Titel Drolls drucken, wie z. B. Acteon and Dian, 1656 by R. Cox. Dieser Cox war ein vortrefflicher komischer Schauspieler, der die Hauptrollen dieser kleinen Lustspiele darstellte und selbst der Umarbeiter der Stücke war. Ein solches Droll hatte man aus der lustigen Episode von Shakspeare's Sommernacht, unter dem Titel Bottom the Weaver gemacht. Cox hat noch die Feenkönigin und ihre Liebe zu Zettel beibehalten. Ein solcher Scherz kam nach Deutschland, und ein Gelehrter, Daniel Schwenter, arbeitete ihn für ein deutsches Theater in Altdorf um; diese Arbeit sah Gryphius, verbesserte sie und vermehrte sie mit neuen Personen, wie er in seinem Vorberichte sagt. Der Deutsche hat die Titania wieder unterdrückt, einen Pickelhering aus dem Zettel gemacht, Vieles hinzugefügt, um den Spaß zu erweitern, und Manches nach Shakspeare, den er nicht kannte, wörtlich beibehalten. Man begreift nicht recht, wie ein so einzelner Scherz, aus seinem Zusammenhang gerissen, der ihn erklärt und poetisch adelt, in einem fremden Lande, welches dieses Theater nicht hatte, die Anspielungen und Parodien also nicht verstand, nur irgend wirken konnte. Man sieht daher auch, wie der Deutsche den Engländer in Allem überbietet, den Scherz dehnt und einen Meistersänger hinzugefügt hat, um nur einen wirklichen Gegenstand für seine Satire zu haben. Im Comödienzettul des zweiten Aktes, wo einige altei Stücke genannt werden, soll der Junius unus wohl Frischlin's Julius redivivus sein. Es ist immer merkwürdig zu sehn, wie derselbe Gedanke von einem Shakspeare, oder A. Gryphius behandelt wird; durch die Nachahmung des Engländers erhält dieses Lustspiel einen ganz verschiedenen Charakter vom Horribilikribrifax, in welchem dem Dichter die italienischen Karrikaturen vorschwebten.« — Ich kann diesem Urtheil unmöglich beipflichten. Die größere Ausdehnung, welche das Gryphische Stück im Vergleich mit dem Shakspeare'schen Intermezzo hat, rührt nicht von der Sucht des Dichters her, seinen Gegenstand

zu vergröbern und in die Länge zu ziehn, sondern ist in der ersten Anlage nothwendig begründet. Bei Shakspeare sind schon vier Akte vergangen, eh das satyrische Drama der athenienſischen Handwerker beginnt; er mußte sich deßhalb im letzten, sowohl der Oekonomie wegen, als auch deßhalb kurz fassen, weil das Intermezzo in der That nur ein willkürlich angebrachtes Spiel seiner Laune war, dann aber auch, weil schon in den früheren vier Akten manche Vorbereitungen und Einleitungen zu demselben besprochen worden. Diese Rücksichten fielen bei Gryph weg. Daß dieser eine personelle Satire im Auge hatte, ist wahr. Wenn wir ihm aber Dank wissen müssen, daß er die Geißel des Spottes gegen die Meistersängerei, die seit Hans Sachs in die gemeinste und schnödeste Bankelsängerei ausgeartet war, so kräftig als möglich schwang, wer will uns denn verwehren, anzunehmen, daß Sh. eine ähnliche Persiflage gegen bestimmte Individuen im Auge hatte? Aus dem Katalog von Schauspielen, die er anführt, dürften wir dieses schließen, wie noch aus anderen Umständen, die sich bei'm Lesen seines herrlichen Drama's jedem kritischen Auge darbieten. Auch läßt sich gar wohl einsehn, wie das Gryph'sche Stück in Deutschland so gut gefallen konnte, vielfach dargestellt und belacht wurde: denn der Spaß ist bei Gryph ein ächt deutscher geworden, jede Satire bezieht sich auf Gegenstände, die in unserm Lande bekannt waren, nichts Fremdes und keine Anspielung auf fremde Erzeugnisse der Literatur haben sich eingemischt. Vielleicht mußte in Deutschland der Scherz schon aus dem Grunde derber werden, weil unser Theater zur Zeit Gryph's eine stärkere Zurechtweisung verdiente, als das englische in den Tagen Shakspeare's, der bereits treffliche Vorgänger besaß. Bei Gryph ist nichts ausländisch als die Namen der zusehenden Personen (Theodorus, Serenus, Kassandra, Violandra und Eubudus). Selbst in der Zeit, worin das Stück gespielt wird, liegt etwas Vaterländisches. Es wird nämlich gesagt, die anwesenden hohen Herrschaften seien zusammengekommen, um sich nach gehaltenem Reichstage zu erlustigen. Und sind die Scherze, die er hinzufügt, nicht allerliebst? Bei Gryph ist auch der Brunnen personifizirt, und der ihn darstellt, spritzt in einem Verse Wasser mit dem Munde in die Höhe, und in dem andern ahmt er das (sogar in Noten gesetzte) Plätschern und Murmeln der Fluth nach. Ferner finde ich den langen Sermon des Peter Squenz über seine Kenntnisse so

vortrefflich als komisch. Es wäre eine artige Arbeit, wenn Jemand das Gryph'sche Schauspiel herausgeben und kommentiren, und dazu alle bezüglichen Stellen aus dem Sommernachtstraum abdrucken lassen wollte, um Jedem eine Vergleichung anheimzustellen.

3. Der schwärmende Schäfer, satirisches Lustspiel. — Als Einleitung zu dieser Uebersetzung einer Corneille'schen Satire wollen wir Gryph's eigene Worte an die Leser hören: »Wie die Welt jederzeit voll Thorheit gewesen, also hat es auch den Zeiten an artigen Gemüthern niemals gemangelt, welche derselben Eitelkeit auf unterschiedene Weisen und nach Antrieb ihres hurtigen Geistes entdecket und vernichtet. Ich will nicht reden von denen, die Keysersberger in sein Narrenschiff vor langen Zeiten eingenommen, oder von anderen, welchen Sebastianus Brand zu ihrer Abreise behülflich sein wollen. Nur muß ich bei dieser Gelegenheit derjenigen erwähnen, welche ihr höchstes Belieben an erdichteten Erzählungen der irrenden Ritter und Schäfereien tragen, sogar, daß sie auch in Ernst alle ihre Worte und Thaten darnach einzurichten sich angelegen sein lassen. Das Geringste ist, daß man ihre Abbildungen in Hirtenkleidern hin und wieder schauet, die Namen gehen bereits unter uns im Schwange, und zuweilen beginnt sich das Leben den Namen zu vergleichen. Wie nun die vermeinten Ritter ihren hurtigen Kehrab bekommen in dem ausbundigen spanischen Buche, in welchem Leben und Thaten des Don Quixote lächerlich genug abgebildet: also hat vor etlichen Jahren Johann de la Lande den Liebhabern der Schäfereien zu Gefallen den Berger extravagant nach dem Leben seinen Franzosen dargestellt, zugleich auch in lesenswürdigen Anmerkungen die Fehltritte, die beiderart Schreiber begangen, ausführlich erwiesen, und endlich im dem dritten Theil den Nutz- und Mißbrauch von dergleichen Büchern dargethan, und hiermit, unangesehn er seinen Namen nicht melden wollen, nicht geringes Lob verdient. Aus diesem Werk hat der berühmte Corneille gleichsam einen Auszug gemacht, und den Berger extravagant, wiewohl nicht sonder allerhand Zusätze und Verbesserungen, auf den französischen Schauplatz geführt, welchen mir von einer durchlauchtigsten Person unserm Vaterlande mitzutheilen gnädigst anbefohlen. Ich, der anderwärts zu dergleichen Uebersetzungen wenig Belieben trage (angesehn sie mir nicht minder Zeit hinwegnehmen und mehr Mühe bringen, als wenn ich Etwas aus eigener Erfindung aufsetzte) habe dennoch schuldigster

Maaßen gehorchen wollen«. — Das Wort »Abhandlung« für Akt ist in »Aufzug« geändert, und die Eintheilung in »Eingänge« (Scenen) weggelassen.

4. Säugamme, oder: Untreues Hausgesinde, Lustspiel in 5 Akten. — Empört über die Sittenlosigkeit der Jugend (erzählt Gryph in der lateinisch geschriebenen Vorrede), gab ich dieses Lustspiel heraus, eine Jugendarbeit, und einem Italiener, Hieronymus Razzi, nachgebildet. — Dieser Entstehungsgeschichte nach zu urtheilen, sollte man auf abgedroschene Moralien schließen können, was aber nicht der Fall ist. Der Dichter läßt die Handlung still für sich sprechen, und den Leser aus einer Entführungsgeschichte, die ein florentinischer Student vornimmt, den Schluß ziehn, daß dergleichen leichtsinnige Streiche in's Elend führen können; wie hier, wo Jemand in Versuchung geräth, aus Unbekanntschaft mit den Verhältnissen eines Mädchens Blutschande zu treiben. Die Komik ist dünn aufgetragen, die Prosa aber ziemlich gediegen.

Auch ein paar Singspiele finden wir bei Gryph. Sie heißen:

1. Majuma, Freudenspiel. Auf dem Schauplatz gesangsweise vorgestellet, im Maimond 1653. — Majumä waren, wie Faunalia, Floralia, Majalia, bei den Alten Land- und Blumenfeste, zur Aufmunterung und Erheiterung der Gemüther veranstaltet. Ein solches heiteres Blumenfest will auch unser Dichter veranstalten, und zwar zu Ehren Ferdinand's IV., von dessen Regierung er Frieden und Segen für das durch vieljährige Kriege zerrüttete Deutschland erfleht. Es geht diesem Festspiel wie fast allen ähnlichen Gelegenheitsgedichten der früheren Zeit: gezierte und aufgestutzte Dialoge zwischen Göttern und Nymphen sollen Poesie, und Anspielungen auf die verwickelten politischen Verhältnisse der damaligen Jahre das irdische Salz in jener olympischen Götterspuppe sein. Man findet jetzt Beides schmacklos.

2. Verliebtes Gespenst, Gesangspiel, und: Die geliebte Dornrose, Scherzspiel. — Beide Stücke wurden am 10. Okt. 1660, zur Feier der Vermählung des Herzogs Georg von Schlesien mit der baierischen Herzogin Charlotte, zusammen aufgeführt und endeten mit einem Jubelreihen zu Ehren des Fürstenpaars:

Charlotte leb', o leb',
Der milde Himmel geb'
Was Eur Geschlecht erheb',

Und krönе die verliebten Sorgen
Mit viel Charlotten und Georgen.

Das ländliche Zwischenspiel »Die geliebte Dornrose« bleibt deßhalb interessant, weil es, im schlesischen Dialekt geschrieben, eines der früheren in einer Provinzialsprache gedichteten Lustspiele ist. — Es ist möglich, daß Calderon's »Liebhaber als Gespenst« unserm Dichter bei dem ersten Stücke vor Augen geschwebt hat.

Wir besitzen außerdem von Gryphius noch ein Lust- und Gesangspiel Piastus, und eine Uebersetzung der Gibeoniter aus dem Holländischen.

Andreas Gryphius besaß einen Sohn, Christian Gr., welcher ebenfalls in der deutschen Literaturgeschichte genannt wird. Er war am 29. Sept 1649 zu Fraustadt in Schlesien geb. und st. am 6. März 1706 als Rektor und Prof. am Magdalenengymnasium, wie auch Bibliothekar der Magdalenenkirche. Wenn es sich oft trifft, daß berühmte Väter schwache Söhne haben oder vielmehr, daß die Schwäche der Söhne gegen den Glanz der Aeltern um so greller hervorsticht, so macht auch Christian Gr. von dieser Regel keine Ausnahme. Er hat zwei Bände »Poetische Wälder« (zweite Aufl. Fft. u. Lpz. bei Bauch 1707) geschrieben, die nichts als wässerige geistliche Lieder, salbungslose Morgen- und Abendgebete, unmusikalische »musikalische Andachten«, und viele lobhudelnde Hochzeitgedichte enthalten. Recht albern hat er sich in der Vorrede darüber rechtfertigt, daß er meist Poesien frommen Inhalts geschrieben, indem er sagt: »Meine geistlichen, sonderlich Buß- und Abendmahls-Gedichte, möchten Manchem, der lieber etwas Verliebtes lieset, nicht gefallen; wie ich aber davor halte, daß beides meinem Amte und nunmehr auf fünfzig Jahr losgehenden Alter die Galanterien wenig anstehen, als hoffe ich, es werde mir erlaubt sein, daß ich die Gemüthskräfte, welche andre auf ihre Lysillen, Julien, Sylvien, und dergleichen oft aus ihrem Gehirn entsprossene Schönheiten angewendet, der Ehre meines GOTTES gewidmet, und habe ich deßhalb viel vornehme Dichter, welche im vergangenen und itzigen Jahrhundert geblühet, allemal hochgehalten, weil selbige die lateinische Poesie nicht allein von dergleichen Phantasien gereiniget, sondern auch mit sonderbarem Nachdruck der ewigen Weisheit geheiliget, und augenscheinlich dargethan, daß die Gluth der Andacht ebenso

fähig sei, einen guten Poeten zu machen, als etwa die geile Flamme der üppigen Venus.« In beiden Bänden seiner Gedichte befindet sich jedesmal ein großer Abschnitt, überschrieben »Dramatische Gedichte,« und mit der nähern Bezeichnung: »Unterschiedene aus lateinischen und deutschen dramatischen Vorstellungen und Actibus gezogene Oden und Gedichte.« Meist Moralien und kleine Gelegenheitspoesieen, zu irgend einem erbaulichen Zwecke bei einer kirchlichen Veranlassung, oder zur Besserung der Schuljugend geschrieben. Alberneres Gewäsche ist nicht leicht aufzutreiben. Ich will blos die Einleitung zu einem der größeren kopiren. Bd. 2 S. 392., wird eines lat. Stückes »von den Duellen« gedacht und dazu folgender Eingang gesprochen:

Kain.

Ist Jemand, welcher sich an Blut und Mord ergötzt,
Und auf die Eitelkeit das größte Datum setzt;
Ist wer, den nur ein Wort kann in den Harnisch jagen,
Und der von Jugend auf das Balgen und das Schlagen
Vor Fried und Ruh erwählt? der komm und schau mich an
Und lerne, was der Zorn und was die Rachgier kann.
Ich Mörder! habe mich an meinem armen Bruder
Ganz ungescheut gemacht, und führe nun das Ruder
Bei der verwegnen Schaar, die Wein und Zorn erhitzt;
Wenn sie ganz außer sich berauscht zu Pferde sitzt,
Und Kugeln wechseln will, wenn sich die Schwäger schlagen,
Und wenn die Söhne selbst es mit den Vätern wagen;
Ich Mörder! muntre sie zu solchen Thaten auf,
Bei mir ist Menschenfleisch in einem guten Kauf:
Was nach der Liebe schmekt, das muß Pedantisch heissen,
Wer sich hergegen weiß beherzt herum zu schmeissen,
Der ist ein Cavallier, ein braver Ritters-Mann,
Und hat, wie mich bedünkt, der Sachen recht gethan.
Kommt denn, ihr Balger, kommt! kommt brave Duellanten;
Kommt, des Beelzebubs, des Belial Gesandten;
Komm, Satans Schlangenbrut! kommt Haß und Raserei!
Komm Ehrgeiz! stelle dich in die verdammte Reih,
Komm angeflammter Zorn, laß deine Kräfte spüren,
Wir wollen sonderlich des Adels Kern verführen. —
Stimmt jemand nicht mit uns und unsern Sätzen ein,
Der muß ein schnöder Tropf und ein et caetra seyn. —

Abel.

O! tolles Gauckelwerk! das so viel edle Seelen
In das verfluchte Reich der düstern Mörder-Hölen

Und Satans Tiefen stürzt. Wie, Cain magst du noch
So toll und rasend seyn? Erweg, o, Bruder doch,
Ob du nicht Blut genug bei meinem Fall gesoffen?
Ob dich der Donner-Stral des Höchsten nicht getroffen?
Als die Verzweifelung noch dein Gefährte war,
Als Schrecken, Ungeduld und äußerste Gefahr
Dich Fuß vor Fuß verfolgt, bis du mit höchstem Rasen
Den abgekränkten Geist wahnsinnig ausgeblasen.
Wie? führst du noch das Heer der tollen Fechter an?
Ist der nach deinem Satz kein wahrer Edelmann,
Der nicht auf jedes Wort den kühnen Degen zücket,
Und selbst den besten Freund, wenn ihn der Trunk berücket,
Um ein versagtes Glas, um einer Dirnen Kuß,
Um einen kahlen Hund, voll Eifer und Verdruß,
Bald aus dem Sattel hebt? Ach! Cain, denk zurücke,
Und mehre deine Pein, dein grimmiges Geschicke
Durch diese Streiche nicht. Ihr aber, Gottes Heer,
Schmeißt der verfluchten Schaar das blutige Gewehr
Aus der verwegnen Faust. Komm, angenehme Liebe;
Komm, o Bescheidenheit! mit deinem Himmelstriebe,
Kommt Sanftmuth und Geduld! Reißt Babels Mauern ein;
So wird in aller Welt so Fried als Segen sein,
Und, wie der Seher schreibt, bei Satans sanften Heerden,
Bley, Eisen, Spieß und Schwerdt zu Pflug und Ege werden. U. s. w.

Siegfried August Mahlmann.

Als Lyriker hat M. einige Dichtungen geliefert, worin bald der heitere Ton des Gesellschaftliedes, bald der tiefere der Elegie richtig getroffen ist. Eine ihm beiwohnende satirische Ader ist in einzelnen Poesien auf freundliche Weise zum Ausbruch gekommen. Sein Herodes vor Bethlehem, oder der triumphirende Viertelsmeister (Lpz. 4. Aufl. 1818), eine Parodie der Kotzebue'schen Hussiten, ist Muster in diesem Genre. Im J. 1806 gab er sein »Marionettentheater« heraus. Im dramat. Fache besitzen wir ferner von ihm ein »Festspiel zur Säkularfeier von Weißens (Weiße's) Geburtstag«, das in Leipzig im J. 1826 zu Ehren des bekannten Jugendschriftstellers aufgeführt wurde. Das darin enthaltene Lied »Ich kenn' ein wunderschönes Land« könnte sächsisches Nationallied werden, und darf den bekannten Volksgesängen: Norge die Skaal (Norwegen auf dein Wohl), Vive Henry quatre, God save the

King, Heil dir im Siegerkranz, Gott erhalte Franz den Kaiser u. s. w. zur Seite gestellt werden. — Mahlmann war zu Leipzig am 13. Mai 1771 geb. und st. daselbst als sächsischer Hofrath am 16. Dez. 1826.

Ludwig Uhland.

Uhland ward am 26. April 1787 zu Tübingen geb., lebte zu Stuttgart als Doktor der Rechte und Advokat, und befindet sich jetzt als außerord. Prof. der deutschen Literatur zu Tübingen. Seit 1819 war er Abgeordneter bei den Würtemb. Ständen. Als Anonymus nannte er sich: Spindelmann der Rezensent. Wenige Dichter besitzen die Liebe und Achtung ihres Volks in einem so hohen Grade wie Uhland, die Kritik hat ihm nie etwas angehabt, die Jugend vergöttert ihn, seine Lieder und Romanzen leben auf der Lippe jedes Gebildeten. Als lyrischer Gemüthsdichter darf ihm der Platz neben Göthe nicht streitig gemacht werden, und während er in zahlreichen Romanzen den Genius des deutschen Volkes glücklich auffaßte, errang er sich gleicherzeit als Dramatiker eine ehrenvolle Stelle. Die nächste Veranlassung zu Uhland's Schauspielen lag wohl im patriotischen Sinn des Dichters, der ihn zur Ergreifung einer Gattung der Poesie antrieb, wodurch er in Stand gesetzt wurde, seine Ideen von Vaterland und Freiheit anschaulich zu entwickeln; und daß ein so volksthümlicher Geist sich nur Gegenstände aus der Geschichte der deutschen Heimath wählen würde, war vorauszusehen.

Uhland's Trauerspiel: Ernst, Herzog von Schwaben (Heidelberg 1819) ist, im Ganzen genommen, ein ehrenwerthes kräftiges Stück, worin die Idee deutscher Treue, die unter keiner Bedingung am Freunde zum Verräther werden, und lieber den blutigen Untergang wählen als den Freund aufgeben will, trefflich veranschaulicht ist, und das unstreitig zu den erfreulichsten Erscheinungen der neuern deutschen Literatur mitgezählt werden könnte, wenn es größeres Feuer des Dialogs, mehr Wechsel der Empfindung, und eine beweglicher fortschreitende Handlung besäße. Eine wie ungewöhnliche Mannigfaltigkeit der Erfindungsgabe Uhland in seinen Balladen auch zeigt, — in seinen Dramen verräth er nicht

selten Mangel an Phantasieschwung, und in diesem Mangel liegt wahrscheinlich der Grund, warum, trotz aller Vorzüge, seine dramatischen Dichtungen in Deutschland nicht haben beliebt werden wollen.

Im Ernst macht sich das Ringen deutscher Seelen nach Freiheit durch alle Scenen in tiefempfundenen Worten Luft. Es liegt ein Tiefsinn in diesen Reden, der selbst knechtische Seelen zur Besinnung bringen muß, und eine ewige Wahrheit lodert mit Feuerzügen aus dem Spruche Werner's (IV, 2):

Der Dienst der Freiheit ist ein strenger Dienst,
Er trägt nicht Gold, er trägt nicht Fürstengunst,
Er bringt Verbannung, Hunger, Schmach und Tod.
Und doch ist dieser Dienst der höchste Dienst,
Ihm haben unsre Väter sich geweiht,
Ihm hab' auch ich mein Leben angelobt,
Er hat mich viel gemühet, nie gereut.

Ist das Verhältniß der Freundschaft zwischen Ernst und Werner auf beiden Seiten gleich edel gehalten, so muß um so mehr bedauert werden, daß letzterer, an dessen kräftiger Sinnesweise wir uns das ganze Stück hindurch erlaben, im Sterbemoment unedel spricht — denn, um humoristisch zu sein, ist das, was er in der 1. Scene des 5. Akts sagt, doch wohl zu wenig. Gisela, die Kaiserin Mutter, ist fast wie ein Bild aus dem griechischen Alterthum aufgestellt, überall eine liebevolle, ernste und weise Frau, deren leises Herzenswimmern über den Tod ihrer Kinder sich feierlich und wehmüthig, wie der Klang einer Todtenglocke, in die Brust stiehlt. Ihr gegenüber steht Konrad in seltener Starrheit des Charakters, und die Liebe schlingt als Reminiscenz früher dagewesenen Glücks ihre Grabesblumen um das Haupt des frühgealterten Kaiserjünglings. Adalbert von Falkenstein erweckt etwas allzulaute Erinnerungen an Johannes Parricida im Tell.

Die dramatische Durchführung der vorgesetzten Handlung verdient bald Lob bald Tadel. In dem Eingange erzählt Gisela (und durch sie der Dichter dem Zuhörer) Dinge, die Konrad besser als sie selbst wissen mußte. Gegen diese mißlungene Expositon heben sich die Schlüsse der einzelnen Akte meisterlich heraus, alle endigen ächt dichterisch, dabei nie mit erzwungener Emphase. Im zweiten Akt geht die Handlung wieder rückwärts, wie wahr, rührend, ja

selbst majestätisch das Schweigen der beiden Freunde in dem Hinblick auf ihre Jugend auch ist. — Um die Zeitwahrscheinlichkeit hat sich der Dichter vielleicht zu wenig bekümmert. Wenn auch zugegeben wird, daß die Handlung bald in Aachen, bald vor Basel, und bald in Schwaben vor sich gehen könne, so heißt es doch unserer Phantasie viel zutrauen, wenn wir sehn müssen, wie von Herzog Hermann, der im ersten Akt dem Krönungsfeste zu Aachen beiwohnt, im vierten erzählt wird, er sei unterdeß an der Spitze des Heeres nach Italien gezogen, sei dort mit dem größten Theil seiner Krieger an der Pest gestorben, und sende seinem Bruder Ernst das Heeresbanner, welches Warin wirklich überbringt.

Uhland hat später einen schönen Prolog zum Herzog Ernst gedichtet (Gedichte, 3. Aufl. S. 130), als derselbe zur Feier der würtembergischen Konstitution am 29. Oktober 1819 auf dem Theater zu Stuttgart aufgeführt wurde. »Gewiß hat nie ein Fürst ein ungeheucheltereß Lob aus eines freiern Mannes Mund vernommen,« sagt Schwab mit Beziehung auf diesen Prolog, in einem trefflichen Aufsatz über Ludwig Uhland, der, begleitet von dem Bildniß des Dichters, in W. Menzel's Moosrosen für 1826 enthalten ist, und sich über Uhland's Verdienste als Lyriker ausführlich und geistreich ausspricht.

Der historische Verlauf der in dem Uhland'schen Schauspiel: Ludwig der Baier (Berlin 1819) dramatisirten Begebenheit ist am bündigsten in den bekannten Schiller'schen Distichen ausgesprochen. Sowohl in der Anlage als Ausführung steht das Stück hinter Herzog Ernst weit zurück, der Mangel an Aufschwung und Leidenschaft wird noch fühlbarer als dort, und die Benutzung vieler Minutäten aus der alten Chronika hat den Dichter manchmal verführt, breit zu werden. In Allem zeigt sich aber wieder dessen edler vaterländischer Sinn, der besonders in den Scenen vorherrscht, wo Friedrich, die sein Gewissen betäuben wollende Stimme des Legaten überhörend, von seines Bruders nächtlichen Planen vergebens erschüttert, aus den Armen der erblindeten Gattin mit blutendem Herzen sich losreißt und dahin eilt, wohin sein gegebenes Wort ihn ruft. Ludwig, als sorgsamer Regent für's Innere, tritt wohlthätig in einer Zeit auf, die nach verheerenden äußeren Kämpfen zerrüttet daniederliegt. Am mißlungensten ist der Scholastikus Albertus, — ein Mittelding zwischen Negromant und Fledermaus, und

Farben gemalt, es hat einzelne große Momente, und was das Beste ist, es gibt den Schauspielern zu dankbarer Auszeichnung vielfachen Anlaß. Die meisten ersten Helden der deutschen Bühne haben sich in der Rolle des Wittelsbachs versucht, und die Scene der Ermordung des Kaisers kann als ein Probierstein ächter Künstlergröße gelten. Im fünften Akt hat sich der Dichter nicht recht mehr zu helfen gewußt, um dem Stück einen anschaulichen Ausgang zu geben; deßwegen merkt man in diesem dem Darsteller des Otto auch immer eine gewisse ängstliche Unbeholfenheit an. — Betrachten wir den Otto von Wittelsbach als historisches Trauerspiel an und für sich, so kann es uns nicht entgehn, daß der Dichter, ein geborner Rheinländer, der aber in baierischen Staatsdiensten verstorben, alle Treue der Geschichte außer Acht gelassen hat, blos um seinen Wittelsbach rein zu waschen, und um dessen eigenen Ausruf: »Baiern! Baiern! ich will keinen Schandfleck in die Geschlechtstafel eurer Fürsten bringen!« selbst durch Entstellung der bekanntesten Thatsachen wahr zu machen. Es ist nämlich aus der Geschichte mehr als erwiesen, daß Kaiser Philipp von Schwaben ein edler und würdiger Fürst, dagegen Otto von Wittelsbach ein hämischer und zanksüchtiger Mensch war, und daß Philipp Recht hatte, ihm die Hand seiner Tochter zu versagen. Wer hieran noch zweifeln möchte, lese Friedrich v. Raumer's durch Gründlichkeit und Wahrheit gleich ausgezeichnete Geschichte der Hohenstaufen (Leipzig 1824) nach, wo es Th. III. S. 140 ff. über die That des Wittelsbachers heißt: »Der Bischof von Speier und der Truchseß Heinrich von Waldburg hatte den König (zu Bamberg) bis in sein Zimmer begleitet, das eine wunderschöne Aussicht darbot. Da klopfte es unerwartet, und Otto, Pfalzgraf von Wittelsbach, des Herzogs von Baiern Vetter, trat ohne weitere Anmeldung ein, so wie es ihm der, strengen Förmlichkeiten abholde, König bisher gestattet hatte. Doch fiel diesem der schlaue Blick des Pfalzgrafen und das bloße Schwert auf, und er sagte: Stecke dein Schwert in die Scheide, hier ist nicht der Ort, es zu gebrauchen. Der Pfalzgraf sprang wüthend vor, rief: Hier ist der Ort, deinen Verrath zu bestrafen, und hieb dem König in den Hals. Vergebens eilte der Truchseß Heinrich seinem Herrn zu Hülfe, auch er ward verwundet; Otto entfloh, und der König, nachdem er nur wenige Schritte vorwärts gethan hatte, sank in seinem Blute entseelt zu Boden. So wurde Philipp, der mildeste unter allen Hohen-

staufen, meuchlings ermordet von einem Manne, dessen Namen Kaiser Friedrich erst erhoben hatte; er ward ermordet in der Blüthe seiner Jahre, am Hochzeittage seiner Nichte, im Genuß einer überreichen Natur, im Augenblicke der Besiegung oder Versöhnung seiner meisten Gegner!.... Ein Flecken in der deutschen Geschichte bleibt des Wittelsbacher's That, aber zum Troste gereicht es, daß sie nur von Einem ausging, und von sehr Wenigen gefördert wurde, während das deutsche Volk und die deutschen Fürsten, der König Otto und der Papst, ohne Ansehen der Partei und des Standes, und ohne alle Rücksicht auf empfindsame Milderungsgründe, sie allgemein als verrucht anerkannten und bestraften. Dieß ist geschichtlich, wogegen nicht alle Zweifel über die Veranlassung und die Theilnehmer zu beseitigen sind. König Philipp, so wird erzählt, versprach dem Pfalzgrafen seine Tochter zur Ehe, nahm aber später sein Wort, unter dem Vorwande naher Verwandtschaft, zurück. Hierauf bat Otto: der König möge ihn dem Herzoge Heinrich I. von Schlesien empfehlen, dessen Tochter Gertrud er jetzt zu ehelichen wünsche, und erhielt von Philipp auch Briefe, welche er aber neugierig oder argwöhnisch öffnete, und ihren Inhalt vielmehr warnend oder abmahnend fand. Darüber stieg sein Zorn bis zur Mordlust. Es war aber Otto als ein jähzorniger, wilder Mensch bekannt, dem man nachsagte, er trage im Gürtel stets einen Strick, um jeden Uebertreter auch minder bedeutender Gesetze sogleich aufknüpfen zu lassen, und der einen Edeln, Namens Wolf, heimtückisch erschlagen hatte. Deßhalb nahm Philipp sein Wort zurück; er mochte keinen Mörder zum Schwiegersohne, seine Tochter keinen zum Manne haben.... Der Mörder Otto von Wittelsbach irrte mittlerweile umher, gepeinigt von Gewissensbissen, von Allen geflohen, von den treuen Anhängern Philipp's verfolgt, und fand keine Stadt, keine Burg, kein Haus mehr zum sichern Zufluchtsort. Schon waren seine Güter verwüstet, sein Stammschloß Wittelsbach niedergerissen, und an der wüsten Stelle zur Sühne eine Kirche erbaut. Dazu hatte sein eigener Vetter, Herzog Ludwig von Baiern, im richtigen Gefühle des ungeheuern Frevels, zuerst die Hand dargeboten. Endlich fanden der treue Marschall Philipps, Heinrich von Kalentin *), und Wolf, der Sohn des von Otto früher ermordeten Edeln, den

*) Bei Babo heißt er Heinrich von Kallheim.

Königsmörder in einer Scheune der Mönche von Oberndorf unfern Regensburg, ſtachen ihn nieder, und warfen ſein abgeſchnittenes, geächtetes Haupt in die vorbeifließende Donau; der Rumpf blieb, Jedem zum Abſcheu, liegen, bis die Mönche erſt nach Jahren die Erlaubniß erhielten, ihn zu beerdigen.« — L. Tieck hat daher wohl Recht, wenn er in ſeinen dramaturg. Bl. (Breslau 1826) Th. I. S. 104, wo er Eßlair'n als Darſteller des Otto von Wittelsbach beurtheilt, äußert: Dieſe große Begebenheit, ein ächter Vorwurf nationaler Tragödie, wartet noch auf ihren Dichter.

Auch ein vieraktiges Schauſpiel von Babo: Die Strelitzen, ward oft gegeben, und erhält ſich noch auf dem Theater. — Der Inhalt beruht auf einer wirklichen Begebenheit, die ſich zu Moskau zugetragen, und umfaßt die Zerſtreuung der ruſſiſchen Janitſcharen, die bei ihrem vierten Aufruhr durch Klugheit, Umſicht und Tapferkeit Peter's des Großen zu Paaren getrieben wurden. Die Abſicht des Dichters war, wie Kratter's im Mädchen von Marienburg, den Czar in mancherlei wichtigen und gefahrvollen Lagen ſeines Lebens zu zeigen und uns den Muth, womit er ſich darin benahm, bewundern zu laſſen. Dieſe Abſicht hat er erreicht: einzelnen Stellen iſt eine gewiſſe Größe nicht abzuſprechen.

Als Luſtſpieldichter hat B. einige, doch nur vorübergehende Celebrität gewonnen. Eins ſeiner geachtetſten Stücke iſt: Der Puls. In dem dreiaktigen Luſtſpiel: Bürgerglück, ſchmachtet er dagegen in den Feſſeln der Iffflandianer, welche unſere Zeit, durch Schimpf und Spott zur Beſinnung gebracht, endlich abgeworfen hat. An Witz und luſtige Situationen iſt nicht zu denken, Alles dreht ſich um die ſimple Wahrheit, daß es beſſer ſei, ein braver Handwerker, als ein vornehmer Tagedieb zu ſein, und deßhalb wird uns eine alte Hofräthin vorgeführt, die, ihren adligen Verwandten zum Trotz, ihre Söhne ein Handwerk lernen läßt, und deßhalb viele Freude an ihnen erlebt, während der Sohn ihres geadelten Bruders, der für die große Welt beſtimmt wird, als ein liederlicher Taugenichts heranwächſt. Es kommen gar kläglich-rührende Scenen vor, als z. B., wie die Handwerksſöhne jeder ihrer Mutter ein Beutelchen mit zwölf Karolinen ſchenken, und dieſe darauf in den pathetiſchen Freudenruf: »Bürgerglück! nichts als Bürgerglück!« ausbricht, u. dergl. mehr. Kurz, alle Ingredienzien einer Comédie larmoyante ſind vorhanden. — Eben ſo matt iſt das einaktige

Lustspiel: Die Maler. Die Fabel, daß ein Maler in das Haus seines Lehrmeisters, welches er für einige Jahre, um sich in der Fremde auszubilden, verlassen, zurückkehrt, und dort von Niemanden erkannt eine Liebschaft als Meister fortsetzt, die er als Lehrbursche angeknüpft, ist lächerlich-unwahrscheinlich Nebenbei wird die dumme Kunstkennerschaft der vornehmen Welt etwas gestriegelt. Das ist Alles, sonst weder etwas Gutes noch Schlechtes zu bemerken.

Die erste, anonym erschienene Schrift Babo's war: Arno, ein milit. Drama in 2 A. Fkf. 1777. Es ist dadurch merkwürdig, weil es Friedrich den Großen noch bei Lebzeiten auf die deutsche Bühne brachte. Im J. 1781 wurde es nämlich am 29. Aug. von der Berner'schen Gesellschaft gegeben. Friedrich II. erschien in der Uniform seiner Garde zu Fuß; der Schauspieler, der die Rolle gab, hieß Haslinger; gleich darauf zeigte sich dieser Königsrepräsentant als kroatischer Zwiebelverkäufer.

Außerdem schrieb Babo noch: Die Römer in Deutschland; (1779); Kora und Alonzo (1780); Oda (1782); Das Fräulein Wohlerzogen (1783); Dagobert (1787); Genua und Rache (1804.)

Johann Gottlieb Klopstock.

Klopstock ist am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg geb., und st. am 14. März 1803 als kön. dän. Legationsrath und Markgräfl. baden'scher Hofrath zu Hamburg. Die großen Verdienste desselben um Beförderung der geistigen Revolution seines Volks würden in Nichts geschmälert sein, wenn er als dramatischer Dichter gar nicht aufgeführt wäre. Wir besitzen von ihm:

1. Hermann's Schlacht, Bardiet. — »Der Bardiet nimmt«, so lautet Klopstock's eigene Aeußerung, »die Charaktere und die vornehmsten Theile des Plans aus der Geschichte unserer Vorfahren, seine seltneren Erdichtungen beziehn sich sehr genau auf die Sitten der gewählten Zeit, und er ist nie ganz ohne Gesang.« Als eine Gattung des Drama, als eine Art Melodrama könnte derselbe mithin betrachtet werden. Der Klopstock'sche Bardiet, wozu der Dichter auf seiner Schweizerreise am Fuße der Alpen den Plan faßte, ermangelt aber aller Handlung, und ist eigentlich nichts als Eine einzige große, mit Gesängen in freiem Rhythmus durchwebte, in Prosa geschriebene Scene, bei der man des Verfassers Patriotis-

mus, der sich auch in vielen Oden von gleicher Tendenz rühmlich ausspricht, ehren muß, aber die Ausführung des gewählten Stoffes nicht anziehend finden kann. Und wie reichhaltig, wie groß und erhaben ist dieser Stoff! Er umfaßt die erste deutsche Völkerschlacht, durch die wir nicht allein der fremden Eindringlinge uns mit Einem mächtigen Schlage erwehrten, sondern, was in geistiger Hinsicht eben so wichtig ist, unsere reine Ursprache beibehielten und nicht in die Noth geriethen, sie mit der transmontanischen vermischen und zu einer romanischen umwandeln zu lassen. In neueren Zeiten ist das Interesse für Hermann's große Freiheitsschlacht bei dem erwachten selbstständigen Geist des deutschen Volkes sichtlich gestiegen; ein deutlicher Beweis hiervon sind u. A. die vielen und theilweise gründlichen Untersuchungen zur genauen Bestimmung des Orts im ehmaligen Teutoburger Walde (Grafschaft Lippe), wo der Cheruskerfürst den Varus geschlagen. — Die Sprache in diesem Stück ist für einen Klopstock kühl, selbst den Gesängen merkt man ein auffallendes Einerlei an. Auch die Charakteristik der Personen verräth keine Anlage zum Schauspieldichter. Tacitus ist dabei zum Vorbild genommen, und wenn man diesem Geschichtforscher vorgeworfen hat, sein Büchlein über Leben, Sitten und Gebräuche der Germanen sei eher ein Roman und ein Spiegel, worin sich die entnervten Römer seiner Zeit beschauen sollten, als ein getreues Charakterbild (zu einem solchen stempeln es aber der Urtypus unseres Nationalsinns und der weise Ernst des Autors), so muß man sagen, daß Kl. durch die abentheuerlichen Gebilde, welche er in seiner Hermannsschlacht von altdeutschem Volksthum gezeichnet, nichts dazu gethan hat, den römischen Historiker von dieser kritischen Einwendung frei zu sprechen. — J. G. Dyk richtete die Hermannsschlacht als »ein heroisches Schauspiel in drei Akten« für die Bühne ein (Leipzig 1784). Gluck's Melodien zu einigen der schönsten Stellen dieses Bardiets, die derselbe nebst mehren Oden dieses Dichters und einigen geistlichen Liedern Gellert's zu Wien komponirte, sind meist verloren gegangen. Gluck hatte bekanntlich die Absicht, das ganze Heldendrama zu komponiren, und auf dem Wiener Theater aufführen zu lassen, als ihn der Tod überraschte. Es erschien in zwei französ. Uebersetzungen: 1) von Bauvin, unter dem Titel Les Cherusques, Neufchatel 1773 (derselbe Schriftsteller gab 1769 eine Nachahmung des Schlegel'schen Hermann's unter dem Titel Arminius heraus); 2) von K. F.

Cramer, Paris 1799. Cramer war ein Zögling von Klopstock, und hat seine Uebers. mit einer Einleitung begleitet, worin er sich über den deutschen Ossian (Klopstock) und den germanischen Bonaparte (Arminius) ausführlich verbreitet.

2. Hermann und die Fürsten, Bardiet. — Eine Forts. der Hermannsschlacht, in dem nämlichen Geiste und nach demselben Plan wie diese, und Anfangs »Hermann und Ingomar« betitelt. Die Scene bleibt durch das ganze Stück unverändert und stellt eine altdeutsche Fürstenversammlung dar, die vom Anfang bis zum Ende fortdauert, und deren Verhandlungen noch weiter ausgedehnt werden, als die berüchtigten Deliberationen auf einem Krakauer Reichstage. Es handelt sich darum, ob man den römischen Feldherrn Cäcina in seinem verschanzten Lager angreifen, oder ihn, wie vordem den Varus, im Walde herumführen, theilen, und dann aufreiben solle. Letzterer Meinung ist Hermann, ihm entgegen treten die deutschen Fürsten, ihr Plan geht durch, die sogenannte Lagerschlacht *) beginnt, und das Stück schließt, ehe wir ihren völligen Ausgang vernommen. Klopstock's Zweck bei diesem Bardiet war, die Nachtheile, welche schon in den frühesten Zeiten aus der Getheiltheit des deutschen Landes entsprangen, zu zeigen und dabei die Lehre in den Kauf zu geben, daß nur Einigkeit und Beharrlichkeit unter den Häuptern der zerrissenen Theile im Stande seien, Deutschlands Macht zu bewahren. Wir wären aber, auch ohne dieses ziemlich langweilige Bardiet, von dieser historischen Wahrheit überzeugt geblieben. Die Personen dieses Stücks sind theilweise dieselben, die in der Hermannsschlacht auftreten. Sie sind nach Einer Weise geformt, manchmal natürlich, selten herzlich. Die Gesänge entsprechen häufig den Begriffen des Erhabenen, und müssen der deutschen Jugend empfohlen bleiben. Der Dichter hat sich beflissen, überall, wo es möglich war, die Eigenthümlichkeiten deutscher Sitten und Gebräuche anschaulich zu machen. So läßt er den Akt der Schwertübergabe an Theude, Hermann's Sohn, feierlich begehn, und schildert ausführlich die Anstalten zum Zweikampf zwischen Valerius und Katwald, worin die Götter zwischen dem Gefangenen und dem deutschen Fürsten entscheiden und dadurch eine Vorbedeutung künftigen Glücks oder Unglücks geben sollen. Einige Fragmente dieses Stückes, mit Rit-

*) Tacitus Annalen I., 59, 63, 68.

ter Gluck's Musik, stehen schon im Vossischen Musenalmanach für 1774 (es erschien in Hamburg 1784); drei Bardengesänge in den Originaldichtern II. 20 ff. v. J. 1775. — J. L. A. Kunzen hat Chöre und Gesänge daraus in Musik gesetzt (Leipzig 1790).

3. Hermann's Tod, Trauerspiel. — Das Finale einer unorganisch verbundenen Trilogie. Was von den Anfängen gilt, paßt auch auf diesen Schluß: keine Handlung, wenig Poesie, und viel Zwang. Die Einheiten sind mit eiserner Beharrlichkeit respektirt, aber damit keine scenischen Tugenden erzweckt. Der Tod des Helden erfolgt nicht nach höheren Gesetzen, sondern auf den Grund einer leicht umstoßbaren Verwandtschaftskabale. Anstatt der überhäufigen Bardenlieder sind einige in altdeutschem Geist aufgefaßte Volkslieder zur Feier der Wiederkehr Thusnelda's aus römischer Gefangenschaft mitgetheilt. — Das Leben und die Leiden dieser edeln Fürstin hat schon der breite Poet Lohenstein in einem dicken Romane gefeiert. Ein ansprechendes Bild derselben gibt Hell's Penelope für 1827, die zugleich einen lesenswerthen Aufsatz von H. Hase enthält, worin gegen Klopstocks, des sonst ehrenwerthen großen Odendichters, Bardiete ein wahres Urtheil ausgesprochen wird, das nur die Einseitigkeit anfechten kann. Ein übertriebenes Ruhmlob der Klopstock'schen Dramen gibt Vetterlein im ersten Bd. eines Kommentars der Oden und Elegieen dieses Dichters (Leipzig 1827 S. 47 und 48).

4. Der Tod Adam's, Trauerspiel. — Eine, in mehre Theile zerstückelte Scene; um ein Ganzes zu bilden, ist das Stück zu monoton, da es mit dem Sterben Adam's anfängt und damit endet. Die Behandlung ist dem Gegenstande angemessen und würdig: es hat einen eigenen Reiz, zu beobachten, wie ein großer Dichter sich die Sterbestunde des ersten Menschen dachte und wiedergab. Adam's letzter Segen ist bedeutungsvoll und wirft ein aufklärendes Licht über sein und unser vergangenes und zukünftiges Leben. An der Sprache des Trauerspiels (Prosa) freut uns die alterthümliche Einfalt; nur ein Ausdruck „seitdem Adam Kinder geboren hat" (II, 4) fällt als sinnwidrig auf. — Milton's verlornes Paradies; Sahir, Eva's Erstgeborner im Paradiese, von Klinger; und Adam's Erwachen und erste selige Nächte, von Maler Müller, können hier, als verwandte Werke einer andern Gattung der Poesie, erwähnt werden. — Gleim übersetzte K's Tod

Adam's in Verse (Berlin 1766); eine undankbare Arbeit! Karl Gozzi übertrug ihn aus der franz. Uebers. in's Italienische (versifizirt), in der Zeitschrift Il mondo morale, II. Venezia 1760 und (einzeln) 61; Poinsenet *) (1762), Romani (1762), und ein Ungenannter (1770) in's Französische, der erstere in Versen, der zweite in Prosa. Eine frühere franz. Uebers. war zu Danzig 1758 herausgekommen. Eine englische Uebers. in Versen erschien London 1763, und eine dänische (von Lodde) 1758.

5. David, Trauerspiel. — Nicht David's Verirrungen, nicht seine Jugend- und Heldenthaten machen den Inhalt des Stücks aus: es dreht sich in fünf herzbrechenden Akten um seine Zählung der streitbaren Männer des Reichs und die in Folge dieser Schätzung ausbrechende Unruhe sammt Pest und Jammer herum. Jonathan lebt bereits nicht mehr, sein schönes zum Sprichwort gewordenes Freundschaftsbündniß mit dem Könige bleibt daher unberührt. Ebenso suchen diejenigen, welche in den Psalmen David's nächst Pindar's Oden den erhabensten Aufschwung der lyrischen Poesie finden, in diesem Stück vergebens eine Verherrlichung des großen königlichen Sängers. Die Weiber sind ganz aus dem Spiel gelassen, dafür treten diverse Teufel in leiblicher Gestalt auf, und ein paar Engel unterreden sich aus den Wolken herab. Kurz, das Stück ist so wenig ein Trauerspiel, wie des Thomas v. Kempen Buch von der Nachfolge Christi, und kann nicht einmal als Erbauungsschrift genügen.

6. Salomo, Trauerspiel. — Es thut weh, einen berühmten Dichter auf solchen Irrwegen zu ertappen wie die sind, welche der Verf. betreten und worauf er zu den matteſten Anfängen der dramatischen Kunst mit Riesenschritten zurückeilt. Es gibt nicht leicht hinfälligere Produkte, als dieses, und es kostet sauern Schweiß, es bis zu Ende durchzuarbeiten. Man glaube nicht, Salomo handle in diesem Stück, sei es nun in den Verirrungen seiner Jugend, oder in späteren Jahren, wo er als ein Titus des israelitischen Volkes auftritt: er spricht blos fünf lange Akte hindurch im Unisono über seinen Unglauben an den wahren Gott und über seine Niederträchtigkeit, daß er von dem Menschenfresser Moloch nicht ablassen könne. Diese martervollen Reden werden durch die Zu-

*) Bei Wetterlein heißt er Poinsenet, bei Jördens Poinsinet.

rechtweisungen einiger jüdischen Altväter nur unterbrochen, um uns in dem gähnenden Schlund der Langeweile noch tiefer zu begraben. Alles dreht sich, wie von einer Maschine gelenkt, in einförmigem Geleise fort, nirgends eine Spur von Leben, überall kalter Tod, wie in der Handlung so in der Sprache. Einmal, und das nur mit genauer Noth, steigert sich zwar das Gefühl bei'm Fluch der Mutter am Ende des dritten Akts, aber es währt nicht lange, so tritt der alte lethargische Zustand wieder ein, und wir haben am Ende sogar das Vergnügen, den angebeteten Götzen Moloch in figura auftreten zu sehn und seine infernalischen Reden anhören zu dürfen. Was an diesem Trauerspiele Lob verdient, ist die Form. Die fünffüßigen Jamben des ziemlich alten Stücks sind für die Zeit höchst lobenswerth, beweisen die rüstigen Fortschritte Klopstock's in der regelrechten Gestalt des neuern Dramaverses, und weichen von dem jetzt allgemein eingeführten jambischen Versmaaß nur einigemal aus Grundsatz, selten aus Vernachlässigung ab. — In den zwischengestreuten Gesängen habe ich den Geist der hebräischen Poesie nicht ganz wiedergefunden, auch erinnern sie durch das Versmaaß an griechische und römische Dichtungen. Hier wären passend, um bekannte Beziehungen zu dem Helden des Stücks herbeizuführen, einige Stellen aus dem sg. hohen Liede Salomonis eingewebt worden. Als Resultat der vielerlei Forschungen über dieses Lied (schon Origines schrieb darüber viele Bände) steht fest, daß wir in demselben die Ueberbleibsel der erotischen Poesie der Hebräer zu finden haben, und diese Gesänge, ohne symbolische Beziehung auf die spätere Glaubenslehre, nicht von Salomo selbst herrühren, sondern demselben von einem spätern Dichter als Ergüsse und Betrachtungen über seine weltlichen und geistigen Freuden in den Mund gelegt worden, manchmal ächt poetisch, aber oft unerheblich und tändelnd, und zu Parodien sich besonders eignend. Klopstock hat sein Stück mit einem allgemeinen Personenregister versehn, es in fünf »Handlungen« eingetheilt, und bei jeder die auftretenden Personen nochmals verzeichnet. Eine bessere Art der Eintheilung, als die neuere ungeschickte nach Abtheilungen. (Vgl. Tieck's dramaturgische Blätter, Bd. 2, S. 329).

Im Vorbeigehn werde hier der Gattin Klopstock's erwähnt. Sie hieß Margaretha (Meta) (geb. Moller), war am 16. März 1728 zu Hamburg geb. und st. am 28. Nov. 1758 daselbst. Ihre Schriften sind denen ihres Mannes beigefügt. Ihre Persönlichkeit ist durch ihren hinterlassenen Briefwechsel und ihren traurigen Doppeltod höchst ehrenwerth geworden; aber darum wird es Niemand verargen, wenn man ihr, ihrem dramatischen Fragment (Der Tod Abel's) gemäß zu urtheilen, den Beruf zur Dichterin absprícht. Ihr Trauerspiel ist in der Manier jener lateinischen Stücke geschrieben, welche im Mittelalter und später in Klöstern gespielt wurden und Stellen aus der h. Schrift scenisch paraphrasirten. Der Gegensatz zwischen Eva's ruhiggewordenem Seelenzustande und ihrem plötzlichen Rückfall in den alten bittern Schmerz ist darin als dramatisches Motiv, aber auf die allermatteste Weise, benützt. Die Gespräche haben weder Kraft noch gesteigerten Ausdruck der Empfindung. Man höre nur, wie Kain sich selbst als Brudermörder (III, 4) anklagt: »Wo soll ich hinfliehn?... Ach Adam! Ach Eva! Ach, mein Vater! mein Vater! Ach, wenn ich weinen könnte... Wo ist meine Mutter? Ach, ich habe meinen Bruder ermordet!« Ungefähr in demselben Tone ist das ganze, in Prosa geschriebene, sehr winzige Trauerspiel gehalten. Ein für dasselbe bestimmter Chorgesang ist von der Verfasserin nicht vollendet worden. Auch von Maler Müller besitzen wir ein Phantasiegemälde mit untermischtem Dialog: »Der erschlagene Abel«

Brüder Stolberg.

Christian Graf zu Stolberg ward am 16. Okt. 1748 zu Hamburg geb. und st. am 18. Jan. 1821 als dänischer Kammerherr auf seinem Gute Windebye im Holsteinischen. Sein jüngerer Bruder Leopold ist am 7. Nov. 1750 zu Bramstädt im Holsteinischen geb. und starb am 5. Dez. 1819 zu Sondershausen im Osnabrückischen. — Von den Dichterbündnissen, welche von thatenlustigen Männern in ihrer Jugend hin und wieder geschlossen wurden, ist das zwischen Bürger, Voß, Boie, Miller, Hölty, Leisewitz und den Stolbergen auf der Universität zu Göttingen eingegangene eines der ergiebigsten, doch größtentheils nur für die lyrische Poesie, geworden. Bürger besaß unter den Konföderir-

ten am meiſten Genie; das Talent von Leiſewitz erſtickte im Keime; was Voß als ſelbſtſchaffender Dichter geleiſtet, beſchränkt ſich auf die Idylle, da ſeine Oden und Lieder in Schwulſt und Manier ausarteten und über den Ausfällen gegen Adel und Pfaffen den höhern Geſichtspunkt verloren; Boie erhob ſich nicht über die Mitte; Miller's Sentimentalität erwarb ihm einen Namen; Hölty's Klagen gefielen trotz ihrer kränkelnden und verweichlichten Stimmung, und die Dichtungen der Brüder Stolberg zeichneten ſich, wenn auch nicht durch einen hohen Flug, doch durch eine gewiſſe deutſche Ader, durch Schlichtheit und Innigkeit des Gefühls rühmlich aus. Als dramatiſche Dichter haben Beide nichts des Lobes Werthes geleiſtet. Zur Zeit, als ſie die Griechen zu überſetzen anfingen — Arbeiten, die nur als Vorarbeiten zu ſpäteren gründlichern Verdeutſchungen des Homer, Aeſchylus u. ſ. w. angeſehen werden dürfen — gaben ſie gemeinſchaftlich ihre „Schauſpiele mit Chören" heraus. Es war dabei offenbar auf eine Nachahmung der alten Tragiker abgeſehn. Um ſo mehr zu verwundern iſt es, daß ſie, Kenner der griechiſchen Tragödie, den Geiſt derſelben ſo ſehr verkannten. Ihre Schauſpiele haben nur die dramatiſche Form, ſind aber nichts mehr und nichts weniger, als epiſche Mythen, aus der griechiſchen Götterlehre oder dem Herodot in die dialogiſche Form gebracht. Das Versmaaß iſt der moderne fünffüßige Jambe, und aus den Chören ſind weitſchweifige Oden in alcäiſchen, ſapphiſchen, asklepiadeiſchen und ſelbſt klopſtockiſchen Versmaaßen, mit Diſtichen untermiſcht, geworden. Das Mißverſtändniß der Alten hat ſich demnach auch bis auf die äußere Geſtaltung erſtreckt.

1. Thäſeus, Schauſpiel von Leopold Gr. zu Stolberg. — Der Thäſeus *) iſt nur der epiſche Vortrag der Jugendbegeben-

*) Durchgängig iſt in dieſen Schauſpielen die ethaciſtiſche (Erasmiſche) Lesart des Griechiſchen beibehalten, für deren Richtigkeit man den triftigſten negativen Beweis von den — Schaafen hergenommen hat, die, wenn ſie anders bei den Griechen ſo geſchrieen haben wie bei uns, bei Ariſtophanes unmöglich der Reuchliniſchen Ausſprache gemäß bi, ſondern bä ſchreien mußten. Ein ähnlicher negativer Beweis, warum die Franzoſen Unrecht haben, das u wie ü auszuſprechen, liegt in dem Worte cuculus, welches, da doch der Laut des Thiers

heiten dieſes Helden. Das athenienſiſche Publikum erwartet die Rückkehr der ſieben Jünglinge und ſieben Jungfrauen, die als Tribut nach Kreta geſchickt worden, das Schiff wird in der Ferne mit dem ſchwarzen Segel ſichtbar, und wir vernehmen, daß Aigeus ſich aus Gram in das (nach ihm benannte) Meer geſtürzt habe. Theſeus tritt dann auf, und erzählt die Erlegung des Centaurus und ſeine Liebesabentheuer. Im erſten Entſtehn der dramatiſchen Literatur der Griechen hat es wohl derartige epiſche Dramen gegeben — wer würde uns aber jetzt noch zu dieſen jugendlichen Anfängen einer Kunſt zurückführen dürfen, die ſeitdem zu der höchſten Meiſterſchaft fortgeſchritten iſt. Die Perſer des Aeſchylus ſind faſt noch ganz epiſch. In dem Sinne, wie Stolberg hier das Drama nimmt, iſt ſelbſt Homer ein dramatiſcher Dichter, indem er ebenfalls die Begebenheiten mitunter ſtillſtehn läßt und die ſchönſten dialogiſchen Betrachtungen über das Vorgefallene anſtellt, ja, ſelbſt das Thatliche rückt bei ihm nicht ſelten in dramatiſcher Form vorwärts. — Die Stolberg'ſchen Schauſpiele ſind mit antiquariſchen Noten und Citaten verſehn. — »Noten zu einem Gedicht ſind wie anatomiſche Vorleſungen über einen Braten,« ſagt aber A. W. Schlegel.

2. Belſazer, Schauſpiel von Chriſtian Gr. zu Stolberg. — Drei, halb hiſtoriſche, halb mythiſche Fakta: Die Tyranneien Belſazer's gegen die Babylonier, die Eroberung Babylon's durch Cyrus mittelſt Ableitung des Euphrat, und die Rückkehr der Iſraeliten aus ihrer Gefangenſchaft — werden zu Einem, nur faktiſch, nicht dramatiſch verbundenen Ganzen verſchmolzen und nach dem alten Teſtament erzählt. Das Geburtsfeſt Belſazer's, an dem eine unſichtbare Hand die drei, von Daniel gedeuteten Worte: „Zahl, Wage, Theilung" an die Wand ſchreibt, gibt Veranlaſſung zu lyriſchen Hymnen, und die Ueppigkeiten des Königs inmitten ſeiner Buhlerinnen zu wilden Luſtgeſängen. Im Uebrigen möchte der dichteriſche Werth dieſes Drama, wie des vorigen, dürftig zu nennen ſein.

3. Otanes, Schauſpiel von Chriſtian Gr. zu Stolberg. — Die hiſtoriſche Grundlage dieſes Stückes iſt das dritte Buch oder

---

nachgeahmt werden ſoll, unmöglich cucúlus ausgeſprochen werden dürfte.

die Thalia des Herodot, und umfaßt die Geschichte des Pseudo-Smerdis. Es ist aus der Geschichte, deren theilweise Fabelhaftigkeit man ihr in diesem Punkt auf den ersten Blick absehn muß, hinlänglich bekannt, daß der grausame Kambyses den Sohn des Cyrus, Smerdis, ermorden ließ, die Mager aber das Volk zu täuschen wußten, als lebe dieser Smerdis noch, und einen aus ihrer Mitte auf den Thron von Persien erhoben. Der Pseudo-Smerdis wurde durch die List eines persischen Großen, Otanes, an den mangelnden Ohren als Betrüger erkannt, und von sieben verschwornen Fürsten in seinem Palast ermordet. Darius Hystaspes (Hystaspes' Sohn) bestieg hierauf den Thron. Bevor aber Darius durch eine List zum Könige von Persien erhoben wurde, hatten die Großen des Reichs dem Würdigsten unter ihnen, dem Otanes, die Krone freiwillig angeboten, und dieser, in dessen Herzen das Ideal einer republikanischen Verfassung lebte, hatte sie mit folgenden Worten abgewiesen, die ich aus Herodot anführen will, weil sie an und für sich, und noch besonders durch den Eindruck, den sie bei der öffentlichen Vorlesung auf das republikanische Publikum von Athen und namentlich auf Thucydides machten, merkwürdig sind: »Ich bin der Meinung, daß nicht wieder ein Einiger unser Herr werden muß, denn das ist weder erfreulich noch gut. Denn ihr wisset, wie weit Kambyses' Uebermuth gegangen ist, so habt ihr auch des Magers Uebermuth gekostet. Wie kann auch die Alleinherrschaft etwas Gutes sein, die da thun kann, was ihr beliebt, ohne Verantwortlichkeit? Ja wenn man auch den besten Mann auf diese Stelle setzte, so würde sie ihn bald von seinen gewohnten Gesinnungen abbringen. Denn der Uebermuth entsteht aus der gegenwärtigen Herrlichkeit, und der Neid ist von Natur schon den Menschen eingepflanzt. Wer die beide hat, der hat alles mögliche Uebel. Denn nun thut er viele entsetzliche Dinge, zum Theil aus Uebermuth, zum Theil aus Neid. Freilich sollte so ein Herrscher gar nicht neidisch sein, da er alle Herrlichkeit besitzet; aber er zeigt sich immer grade umgekehrt gegen seine Unterthanen; denn er beneidet die besten, daß sie wohl und am Leben sind, und hat sein Gefallen an den schlechtesten Bürgern. Verläumdungen nimmt er begierig an, und das Allersonderbarste ist: wenn man ihn mit Maaßen lobt, so wird er böse, daß man ihm nicht alle mögliche Achtung bezeigt, und wenn man ihm alle mögliche Achtung bezeigt, so wird er böse, daß man ihm

schmeichelt. Das Aergste aber kommt noch: er stößt die väterlichen Gesetze um, er thut den Weibern Gewalt an, er tödtet ohne Urtheil und Recht. Wenn aber die Gemeinde herrschet, so hat das schon zum ersten den allerschönsten Namen, nämlich Freiheit und Gleichheit; zum andern, so thut sie nichts von dem, das der Alleinherrscher thut: sie setzt die Obrigkeit durch das Loos, sie gibt Rechenschaft von ihrer Verwaltung, alle Beschlüsse fasset die Gemeinde. Ich bin also der Meinung, wir thun die Alleinherrschaft ab, und erhöhen die Gemeinde, denn zu dem Volke gehört Alles.« *) Die Perser wurden von dieser Resignation ihres Fürsten so hingerissen, daß sie ihn und seine Nachkommen für frei, und für ganz unabhängig vom Monarchen, erklärten. Noch zu den Zeiten, als Alexander Persien eroberte, lebte der Stamm des Otanes in seiner demokratischen Selbstständigkeit. —

Stolberg hat die Idee und den Inhalt seines Schauspiels das unter den übrigen am meisten Lebendigkeit hat, fast wörtlich und buchstäblich aus Herodot entnommen und sich in den kindlichen und naiven Styl desselben hineinzudichten bemüht. In den Chören finden wir persische Mährchen, Erzählungen, Mythen und Lobgesänge, und darunter auch die Sage von Rustan, dem persischen Herkules, von dessen Thaten das Volk so ergriffen war, daß man sie auf den Mauern von Persepolis in Riesenbildern dargestellt fand.

4. Der Säugling, kleines Schauspiel von Leop. Gr. zu Stolberg. — Ein junges Weib, von Apollo zur Mutter gemacht, verliert ihren Knaben, als sie ihn kurz nach der Geburt im Meles unfern Smyrna waschen will. Die Nymphen entführen den Knaben, bringen ihn auf den Helikon, Musen und Grazien und alle Götter wetteifern dort, den Säugling mit ihren schönsten Gaben zu beschenken, und geleiten den reichlich Bedachten zu seiner Mutter zurück. — Wer merkt nicht, daß die Weihe Homer's hier besungen ist. — Als Quelle zu dieser Sage dient das, dem Herodot fälschlich zugeschriebene Leben des jonischen Sängers.

Außer Uebersetzungen griechischer Tragiker von beiden Brüdern besitzen wir noch von Leopold St. ein Trauerspiel mit Chören: Timoleon, Kopenh. 1785.

---

*) Die Stelle ist nach der, wahrhaft herodotischen Uebersetzung von Friedrich Lange, Breslau 1824, 2. Aufl. Th. I. S. 267 citirt.

August Wilhelm v. Schlegel.

Schlegel ist zu Hannover am 8. Sept. 1767 geboren, und lebt gegenwärtig als Professor der schönen Literatur und Geschichte auf der Universität zu Bonn. Die Verdienste, die dieser würdige Mann um unsere Literatur sich erworben, sind um so größer, als seine literarischen Arbeiten mehr der Gesammtheit des Volkes genützt, denn den Ruhm eines Einzelnen befördert haben. Seine Erscheinung war kein blendendes Phänomen, sie war und ist eine geschichtliche, und ist in die Nationalität der Deutschen übergegangen. Ein solcher Mann kann daher auch nur aus dem Standpunkte seines Verhältnisses zur Zeitgeschichte beurtheilt werden.

Die literarische Thätigkeit Schlegel's hatte ihre Blüthenperiode am Schlusse des vorigen Jahrhunderts, oder desjenigen Jahrhunderts, welches man das philosophische nennt. Wie nämlich das 17. Säkulum ein rein-philologisches war, wo die Gelehrten von ihren Kammern aus die Poesie verdarben, und in Sprache und Kunst ihren pedantischen Wortkram pfuschten, so war das 18. nach einer ganz andern Richtung, nach der höchsten Ausbildung des denkenden Geistes, sorgsam hingewandt, und die Philosophie erhob in der stillen Entzükkung, welche die Gründlichkeit des Forschens gewährt, die Herzen aller für das höhere Wohl des Menschen Begeisterten. Auf die Poesie konnte eine solche Richtung nur einen wohlthätigen Einfluß ausüben, denn Poesie und Philosophie sind Geschwister, und sollten immer Hand in Hand gehn, wie sie denn auch in den älteren Zeiten nicht voneinander getrennt wurden; in der Dichtkunst ruht das Symbol, in der Weisheit die Deutung, und wenn die Dichtkunst die Philosophie vor Ausartung in ein übermenschliches Freveln am Allerheiligsten bewahrt, so schützt letztere die Dichtkunst vor dem Versinken in leere Form und eitel Wortgepränge. — Was im verfl. Jahrhundert so schön begonnen hatte, nahm gegen das Ende desselben allmählig eine trübere Richtung, und die ungemessene Selbstgefälligkeit der Vernunft-Eigenen suchte sich der alleinigen Prärogative des Verstandes zu bemächtigen. — Wie immer durch eine geistige Polemik das Bessere belebt, anerkannt und gefördert wird, so geschah es auch, daß damals eine poetisch-philosophische Kritik sich erhob, deren nächster Zweck war, sich gegen diejenigen Menschen, die gleich den mittelalterlichen Scholastikern die Religion und die Kunst und jede geistige Emanation nur als Verstandessache behandelt wis-

sen wollten, eifernd zu erheben, die Andeutungen des Unendlichen im Endlichen zu offenbaren, das Geheimnißvolle in allen Erscheinungen der Ideenwelt zu erklären, und den innigen Zusammenhang zwischen Gott und Gemüth, die Identität von Kunst und Glauben nachzuweisen. Die edlere Seite des Mysticismus, wo der Mensch jenes göttliche Wesen, für dessen Existenz nicht einmal der klügelnde Verstand einen mathematisch-haltbaren Beweis hat entdecken können, da verehrt und anbetet, wo er es versteht, und mit ihm eins wird, im Gemüthe nämlich, und wo er das Heilige in kindlicher Scheu verehrt, anstatt es als Begriff zu zerklauben und sich dadurch über dasselbe zu stellen — denn Alles, was der Verstand inne hat, beherrscht er auch und ordnet sich's unter, eine philosophische Demonstration eines Gottes wäre mithin der frevelnde Sieg des Menschen über die Gottheit — ein solcher Mysticismus wurde auf den Thron erhoben, und eine solche Mystik ist wahrlich keine andere, als die Jesus gelehrt, der bei Mathäus selbst sagt, der Jünger sei nicht über den Meister und der Knecht über den Herrn, und der an einer andern Stelle ausruft: »Ich preise dich, Vater und Herr Himmels und der Erde, daß du solches den Weisen und Klugen verborgen hast, und hast es den Unmündigen offenbart;« es ist keine andere, als der die vorzüglichsten Geister immerdar gehuldigt, ja es ließe sich nachweisen, (wenn dieß hierhin gehörte) daß selbst die erklärtesten Rationalisten ihr angehangen und ihr nur darum abhold gewesen, weil sie sich um eines verrufnen Wortes Begriff de lana caprina gestritten. Verwandt mit dieser Ansicht der Kunst war eine andere, die man in Bezug auf die Poesie in Aufnahme zu bringen trachtete: die Lehre von einer Romantik der poetischen Innerlichkeit und Form.

Mehr als bei andern Völkern, sind bei dem deutschen Dichterbündnisse, Bündnisse gemeinschaftlichen Strebens, aufgekommen, ja im Mittelalter finden wir alle lebenden Dichter in einem großen Sängerbunde, halb Ritter, halb Troubadours, vereinigt. In der Korporation der Meistersänger blieb dieselbe Eintracht. Nach der Reformation begründeten poetische Strebensgenossen eine Menge Orden, deren nächster Zweck Aufrechthaltung der schönen Künste war: der berühmteste darunter hieß der Blumenorden. Aehnliche Vereine, zwar ohne Gesellschafts-Formalitäten, bildeten sich, vom geistigen Band umschlungen, nachher um Gottsched, um Bodmer und Breitinger, Klopstok und Gleim; ein berühmter Bund wurde

zu Göttingen geschlossen (S. Stolberg); der berühmteste war die weimarische Union der größten Geister ihrer Zeit, einen Göthe, Schiller, Herder und Wieland an der Spitze; die am meisten in der neuesten Zeit im Reiche der Aesthetik erfolgreiche, war die in den Jahren 1798 und 99 zwischen unserm Schlegel, seinem Bruder, Tieck und Novalis, im Vereine mit Schelling, Reinhold und vielen Andern zu Jena gestiftete literarische Verbindung, die Genossenschaft der Romantiker, Naturphilosophen und Symboliker.

Jemand, der Antheil an diesem Dichterbund genommen, und die damaligen Verhältnisse genau kennt, würde sich verdient machen, wenn er ausführliche Nachrichten darüber veröffentlichen wollte. Es war damals die Periode des Umschwungs, den die Literatur eines der berühmtesten Völker nahm, und eine solche Periode, mit der eine neue Aera der Kunst beginnt, muß auch geschichtlich ihr Recht behalten. Einige Bemerkungen über dieß Bündniß hat uns A. W. v. Schlegel gegeben. Man hatte in verschiedenen Blättern 1827 die Nachricht zu verbreiten gesucht, als sei Schlegel mit seinem Freunde L. Tieck zerfallen, und die Feinde des letztern hatten davon Veranlassung zu neuen bitteren Ausfällen (vorzüglich im Müllner'schen Mitternachtblatt) genommen. In den kritischen Schriften von Schlegel (Berlin 1828) wurde diese Lüge auf's Glänzendste widerlegt. Dort sind nämlich (Th. I. S. 311) die aus den »Charakteristiken« bekannten Rezensionen des gestiefelten Katers und Blaubart nochmals abgedruckt; und diesem Aufsatz ist eine 1827 geschriebene Anmerkung beigefügt, worin sich Schl. auf's Schönste über Tieck, wie folgt, ausspricht:

»Wiewohl man berechtigt ist, bei dem berühmten Namen meines Freundes Ludwig Tieck etwas Bedeutenderes zu erwarten, als eine flüchtige Anzeige von ein paar Jugendschriften, so konnte ich es mir doch nicht versagen, diesen Aufsatz hier wieder einzurücken, eben weil er so frühzeitig geschrieben ist, ehe ich mit dem Verfasser in persönlicher Bekanntschaft, in Briefwechsel oder irgend einem Verhältnisse stand, ja ehe ich nur seinen Namen wußte. Ich freue mich noch jetzt, ich bin gewissermaßen stolz darauf, zuerst in Deutschland den seltenen dichterischen Genius begrüßt zu haben, der nachher mein den Zeitgenossen verpfändetes Wort, aus seiner schöpferischen Fülle sei Neues und Außerordentliches zu erwarten, so glänzend gelöst hat. Bald suchte ich ihn auf, er wählte seinen Aufent-

halt in meiner Nähe, und wie gemeinschaftliche Begeisterung für Poesie und Kunst, meistens auch in den Gegenständen der Bewunderung übereinstimmend, uns zu einander geführt hatte, so beseelte sie auch unsern Umgang. Der heitre gesellige Kreis gewann durch den Zutritt andrer schon berühmter oder seitdem berühmt gewordener Freunde eine große Vielseitigkeit. Die immer erneuerte Betrachtung vollendeter Geisteswerke war unsre Lieblingsbeschäftigung; unsere größte Freude, die verkannten und in Vergessenheit gerathenen Urkunden des Genius zu entdecken; selbst der offen ausgesprochne Widerstreit der Meinungen wirkte anregend auf den Geist. Das Meiste, was wir später ausgeführt oder nicht ausgeführt haben, wurde in diesem Zeitraum entworfen. Ich habe seitdem in den geistreichsten und gebildetsten Kreisen gelebt, viele der merkwürdigsten Zeitgenossen und im Auslande kennen gelernt: aber jener freien und fruchtbaren Gemeinschaft der Geister in dem hoffnungstrunkenen Lebensalter wendet sich meine Erinnerung noch oft mit Sehnsucht zu, wie denn auch mein Freund dieses Gefühl in seiner Zueignung des Phantasus ausgedrückt hat. Tieck's reifere Werke, den Sternbald, die Genovefa, den Oktavian, den Phantasus mit aller darin enthaltenen Mannichfaltigkeit, die Novellen, den leider noch nicht vollendeten Krieg der Cevennen, kann man nicht nach ihrem wahren Werth und Gehalt würdigen, ohne in die innersten Geheimnisse der Poesie einzugehn; und man würde sich dabei nur ungern entschließen, die vernachlässigten Ansprüche der dramatischen und der metrischen Technik geltend zu machen, wo die Fülle und Leichtigkeit des ersten Wurfes zu sehr in die Breite geht, weil der reichbegabte Künstler sich niemals entschließen konnte, anders als Alla prima zu malen. Eine zauberische Phantasie, die bald mit den Farben des Regenbogens bekleidet in ätherischen Regionen gaukelt, bald in das Zwielicht unheimlicher Ahnungen und in das schauerliche Dunkel der Geisterwelt untertaucht; ein hoher Schwung der Betrachtung neben den leisen Anklängen sehnsuchtsvoller Schwermuth; Unerschöpflichkeit an sinnreichen Erfindungen; heitrer Witz, der meistens nur zwecklos umherzuschwärmen scheint, aber so oft er will, seinen Gegenstand siegreich trifft, jedoch immer ohne Bitterkeit und ernsthafte Kriegsrüstungen; Meisterschaft in allen Schattirungen der komischen Mimik, sofern sie schriftlich aufzufassen sind; feine nur allzuschlaue Beobachtung der Wirklichkeit und der gesellschaftlichen Verhältnisse: dieß sind

die Vorzüge, die, bald die einen bald die anderen mehr, in Tieck's Dichtungen glänzen. Ich vergaß noch die Grazie, eine ihm so angeborne Eigenschaft, daß sie sich wie von selbst einstellt, und daß er ihr nicht entsagen könnte, wenn er auch wollte. Möge nur mein edler Freund seine bisherige genialische Sorglosigkeit um das künftige Schicksal seiner Hervorbringungen nicht zu weit treiben, und uns bald die versprochne Sammlung seiner Werke schenken!«

Daß eine solche Korporation von genialen Neuerern, muthwilligen Spöttern und kühnen Bahnbrechern heftigen Widerspruch finden würde, lag als nothwendige Folge in ihrer Stellung; einem Schriftsteller dürfte überhaupt nichts lieber sein, als eine Gegenpartei zu finden, die ihm Sporn zur Verfechtung geäußerter Meinungen wird, die ihn aufmerksam auf sich und behutsam in allen Aeußerungen macht; versteht sich, ohne Haß und Persönlichkeit, wozu sich nur ein nicht wohl organisirter Sinn herabstimmen läßt. Aber nicht allein Opposition fand der jenaische Bund, die ganze Tendenz desselben wurde bald verkannt, und man schüttete zu guter Letzt das Kind mit dem Bade aus, weil sich Einige zu der neuen Schule bekannten, die den edeln Mysticismus in jene elende Krankheit verwandelten, wo der Mensch mit dem Höchsten buhlt und liebelt und Sinnes-Abgötterei treibt, und indem Andere sich Romantiker däuchten, weil sie die Gedankengröße auf den Kopf stellten und in klingelndem Formwesen die Schellen und Becken und Trommeln eines angekünstelten Gefühls zu einer wilden Janitscharenmusik stimmten. Im Grunde hat daher die romantische Schule vielleicht mehr geschadet als genützt, und vielleicht ist erst jetzt, nachdem die verflossenen dreißig Jahre zur Vorschule ihrer Lehren gedient, der Zeitpunkt da, wo sie für immer zum Durchbruch kommt.

Die wüthendsten Gegner der neuen Schule waren die Philologen, die sich von jeher mit den Poeten in den Haaren gelegen. Sie konnten es nicht zugeben, daß ein Mann, wie August Wilhelm Schlegel, der den Ton in der Literatur angab, nicht allein nicht mit kleinlicher Citirsucht und gelehrter Breitmacherei in die Klasse jener Literaten trat, von denen Lessing spöttelnd sagt: »Auch haben sie gewaltig viel gelesen, sondern auch ein zierliches, elegantes und delikates Deutsch schrieb, und die Gabe besaß, tiefe Begriffe und gründliche Lehren so populär zu entwickeln, daß Jeder sie fassen konnte. Hatten die Gelehrten bisher das Deutsche so wenig geübt,

daß ihre Prosa sich anfühlte wie die hölzerne Schulbank, und hatten die Philosophen den Mutterlaut so gezwickt und gepreßt, daß er wie von Daumschrauben gequetscht nur barbarische Töne von sich gab, so war es in der That eine seelenerquickende Wohlthat, einmal eine Prosa zu vernehmen, wo etwas Höheres, als Sylbenstecherei, wo der Geist und der innere Lebensorganismus der berühmtesten Kunstwerke in einer Sprache beredet wurde, die selbst ein Kunstwerk war. Die Prosa von unserm Schlegel, die von Göthe in seinen früheren Arbeiten, bevor er diktirte, und die neuern beredten Ergüsse der Raumer'schen Klio, dürfen als Muster des verfeinerten und edelsten deutschen Styls angerühmt werden. — Der Haß der Grammatiker gegen Schlegel ging so weit, daß sie ihm sogar die Urtheilsfähigkeit in Sachen des Geschmacks absprechen wollten.

Zu diesen philologischen Blutsaugern sind in den jüngsten Tagen noch Diejenigen hinzugetreten, die zur Fahne der wiedererweckten modernen Scholastik schwören, und über die Poesie blind aburtheilen, ohne auch nur die Ahnung einer poetischen Selbstkraft in sich zu spüren. Es werden dabei bittere Klagen geführt über Mangel an philosophischem Tiefsinn, und freie Männer deßhalb herabgewürdigt, weil sie sich zu keiner der jetzt imponirenden weltweislichen Schulen bekennen wollen. Der Unfug greift weiter, unberühmtere Männer plaudern nach was ein Einzelner gegen die Verstandes-Schlaffheit der Zeit geeifert, und so hören wir in seinen Töchterstaaten sogar die Klage, unserer ganzen Generation mangle der Trieb zur Intelligenz; alle Begriffe werden verwirrt, dem Schlechten und Elenden, das zu jeder Zeit grassirt, gibt man in wohlgefälliger Beliebigkeit irgend einen beliebigen verrufenen Namen, und würfelt die Sünden gegen die Kritik der Vernunft, die Thorheiten der Enthusiasten, die Mittelmäßigkeiten schülerhafter Versuche, die verfehlten Formen der Künste und die Geschmacklosigkeiten der Geschmackslehre, unter dem Deckmantel des Mysticismus zu einer Schimpf- und Schmachrede gegen den Geist der Zeit zusammen, unserer Zeit, von der sich nachweisen läßt, daß sie mehr als jede frühere den Drang zur Wissenschaft besessen, wo Alles darauf hinarbeitet, die Integrität und Nationalität der Poesie herzustellen, wo Architektur und Bildhauerei so sehr blühn als es die Verhältnisse der Anlagen und Aufwände nur zugeben, wo Naturwissenschaft, Medizin, Historie, Theologie, kurz alle Zweige

des Wissens und Erkennens, durch leuchtende Männer vertreten und mit einem unglaublichen Eifer betrieben sind. Klagen über Faulheit des Vernunfttriebes hat man immer gehört, so lange die Welt steht und hypochondrische Federn geschnitten werden: aber jetzt sind sie wahrlich nicht an der Zeit. Schlegel's polemische Ansichten, seine Kritiken, und überhaupt seine Meinungen in der bezogenen Weise, sind in folgenden Werken enthalten, die er zum Theil gemeinschaftlich mit seinem Bruder herausgab: Athenäum, eine Zeitschrift, 3 Bände, Berlin 1798—1800; Charakteristiken und Kritiken, 2 Bde, Königsberg 1801; eine Sammlung seiner kritischen Schriften erschien zu Berlin bei Reimer, Alles reichlich vermehrt, überarbeitet und mit Zusätzen versehn. Schon auf der Universität zu Göttingen, wo Bürger sein Lehrer in der Kunst der Lieder wurde, hatte er sich als einen jungen Mann von vorzüglichen Kenntnissen durch seine Preis-Abhandlung über die homerische Geographie bekannt gemacht, und Kritik blieb seit dieser Zeit sein Hauptstudium. Selbst seine Uebersetzungen haben zunächst eine kritische Tendenz, indem er durch sie erstens Belege zu seinen ästhetischen Meinungen geben, und zweitens zeigen wollte, wie man die vorzüglichsten Werke der Spanier, Portugiesen, Engländer, Italiener und Indier übersetzen solle. Aus diesem Grunde war es ihm auch einerlei, ob er oder ein Anderer diese Arbeiten vollendete. Seine schönsten Verdeutschungen sind die des Shakspeare. Das Eindringen Eines Geistes in den Andern ist selten so überraschend wie bei dieser Arbeit zusammengetroffen, und ihr ist die höhere Würdigung Shakspeare's in Deutschland zunächst zuzuschreiben, da mehr doch als alle Kritik die unmittelbare Anschauung eines Kunstwerks die Empfänglichkeit für dasselbe stimmt. In gleicher Absicht, wie den Shakspeare, begann Schlegel den Calderon zu übersetzen, unter dem Titel: Spanisches Theater, 2 Bände, Berlin 1803—1809: denn auch bei dieser Arbeit war es ihm mehr um die geistige Wiedergeburt des Calderon'schen Geistes und der spanischen Form, als um eine systematisch-vollständige Uebertragung zu thun. Als selbstständiger Lyriker besitzt Schlegel mehr Anmuth und Zartheit, als Tiefsinn; auch sind selbst in seinen Gedichten viele mehr in kritischer Absicht, als in poetischem Erguß geschrieben. Im Prometheus wurde die Terzine, in den Elegieen ein verbesserter Hexameter, zum Gegensatz des gemarterten Vossischen, und in der meisterhaften Verneue-

rung des Triſtan die epiſche Stanze eingeführet; auch die Gedichte n den kleineren ſüdlichen Formen beabſichtigten etwas Aehnliches. Unter ſeinen vielen vortrefflichen Romanzen und Balladen gebührt dem Arion, unter den gemüthlichen Spielen der Luſt oder Wehmuth dem Todtenopfer für Auguſta Böhmer der Preis. Auch die verkannte Heroide trat aus dem Schwulſt der Lohenſteiner durch ihn in ihre höheren Rechte. Vortrefflich ſind die Hymnen und Sonette an die Muttergottes. In der ältern Volkspoeſie klingen die Lieder auf die J. Maria in einer ſittlichen Schönheit, wofür der Sinn erſt in unſeren Tagen wiedererwacht zu ſein ſcheint. Wie der Katholicismus ſelbſt Religionspoeſie iſt, ſchönſte Form worin der Aether des religiöſen Gefühls fließt und wogt, ſo iſt die Idee, oder das zur Idee geſtaltete Bild der Muttergottes, die ſchönſte Blüthe dieſer Religionspoeſie, der ſchönſte Theil jener Religionsform. Das wird jeder Wohlgeſinnte freudig zugeben, er ſei einer Religion zugethan wie ſie nur einen Namen haben möge; ohne dieſe Idee wäre vielleicht die Sittlichkeit der Frauennatur mit minderem Glanz umwoben, und auf jeden Fall die Malerei um die herrlichſten Gebilde ihrer Kunſt ärmer. Allein ſelbſt dieſes wollen die neueren nüchternen Scholaſtiker nicht zugeben, die mit dem kühlen Verſtand höchſtens das Symbol analyſiren, denen aber jener höhere Sinn, der den Geiſt eines Symbols anſchauen macht, von einem pfiffig-lächelnden Präzeptor herauskategetiſirt worden. In Schlegel's Blumenſträußen werden wir mit den lyriſchen Gedichten der ſüdlichen Völker und mit den berühmteſten Paſtoralen bekannt, und der anmuthige Zauber dieſer zarten Schmetterlingspoeſien iſt mit einer Zierlichkeit, die nur Schlegel'n eigen, wiedergegeben. Höchſt wichtig iſt dieſes Buch für die Einführung der ſüdlichen Versmaaße in Deutſchland; möge es nur bei jungen Dichtern kein Unheil anrichten, daß ſie das Heil der Poeſie fortan in dieſen, mitunter überkünſtelten Formen ſuchen und ſich der Gründlichkeit des Gedankens, worauf der Deutſche mehr hält als auf polirte Glätte, entſchlagen.

Das Hauptwerk von Schlegel ſind ſeine Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur, eine Schrift, die nicht allein allen Völkern, ſondern auch allen Zeiten zur Richtſchnur der Bildung in dieſem Zweige der Kunſt dienen darf. Man muß ſich eine Reihe von Jahren mit dramaturgiſchen Studien beſchäftigt, und auf demſelben Wege wie Schlegel nach Erkenntniß geſtrebt haben, um ein-

zusehn, wie reich an Werth das sei, was er vorgearbeitet. Was er von den griechischen Dramatikern gerühmt, ist bis jetzt das Beste, was wir darüber besitzen, trotz des Schreiens der Philologen; von seinen Aussprüchen über Shakspeare meinen selbst die Engländer, daß sie ihren größesten Dichter besser würdigen, als es je ein kritischer Landsmann von ihm gethan; fühlten die Franzosen sich auch beleidigt in ihrem Nationalstolze über die Angriffe auf die Heroen ihrer Literatur, so zeugt die jetzige Revolution in ihren Kunstansichten doch von dem mächtigen Einflusse des Auslandes, wozu Schlegel den ersten Impuls gegeben. Am unerheblichsten sind seine Ansichten über die dramatische Literatur der Deutschen, die Alterthümer derselben werden fast gar nicht berücksichtigt, und unter den Neueren ist Schiller mit einer beleidigenden Vornehmheit abgefertigt.

Seine zu Berlin gehaltenen Vorlesungen über bildende Kunst sind, wie sie ein Famulus nachgeschrieben, im Druck erschienen; wir wollen hoffen, daß der Professor selbst sie dereinst herausgiebt, und das gegebene Versprechen hält, uns in ähnlicher Art, wie die Geschichte des Drama's, die Geschichte der bildenden Künste zu entwickeln. Wir besitzen außerdem von Schlegel noch ein paar kritische Abhandlungen in lateinischer und französischer Sprache, — letztere eine Vergleichung der euripideischen und racine'schen Phädra — so wie mehre Uebersetzungen. Aus seiner Feder flossen auch im schwedischen Hauptquartier die Proklamationen gegen Napoleon. Gegenwärtig ist er mit der Herausgabe eines Hauptwerks der indischen Poesie beschäftigt.

Schlegel's Charakter, sonst human und geschmeidig, ist durch Mißstimmung, Verfolgung, wohl auch durch einen übertriebenen Hang zur falschen Eitelkeit, in der jetzigen Zeit so umgewandelt, daß es schwer hält, sich mit seiner Persönlichkeit zu befreunden, und daß sich seine früheren poetischen Genossen von ihm zurückziehn. Nur von diesem zerfallenen Standpunkte aus muß man daher auch seine Glaubensschrift betrachten, worin er seine ehemaligen Meinungen zum Theil widerruft, und sich zu einem vornehmen Staatsglauben in einer Art aufpoussirt, wovon man nicht zu errathen weiß, ist er Ernst oder Politik: das Schriftchen ist daher weder bei Freunden noch Gegnern wohlaufgenommen gewesen, und wäre füglicher unterblieben.

Schlegel's Werth als öffentlicher Professor bedarf keiner An-

rühmung, er spricht geistreich, belehrend und dabei faßlich, geht mit der Zeit vorwärts, weiß seine Ansichten durchzufechten, und tritt, sobald er das docirende Wort ergreift, mit der Begeisterung eines Jünglings auf.

Die selbstständigen dramatischen Arbeiten Schlegel's sind nicht von Bedeutung. Er schrieb ein Schauspiel: Jon. Ueber den Jon des Euripides sagt er in s. dram. Vorlesungen (Bd. I. S. 246): »Jon ist eines von den lieblichsten Stücken wegen der Schilderungen von Unschuld und priesterlicher Heiligkeit an dem Knaben, wovon es den Namen führt. Zwar fehlt es im Lauf der Verwickelung nicht an Unwahrscheinlichkeiten, Nothbehelfen und Wiederhohlungen; die Auflösung vermittelst einer Lüge, wozu sich Götter und Menschen gegen den Xuthus verbünden, kann unser Gefühl schwerlich befriedigen.« Des Dichters Absicht bei Verfassung dieses Schauspiels scheint daher gewesen zu sein, bei einer nochmaligen Auffassung des euripideischen Stoffes die an diesem gerügten Mängel zu vermeiden und ein neues Drama im antiken Geiste aufzustellen *). Er hat aber hiermit einen Fehlschuß gethan: die plastische Ruhe, die dem Stücke inwohnt, hat alle höheren Gefühle versteinert, und wir müssen durchweg die traurige Erfahrung bestätigt sehn, daß Nachahmung des griechischen Geistes nicht ohne inwohnende griechische Dichterfülle zu Wege gebracht werden könne. Selbst die Sprache dieses Jon hat keinen poetischen Schwung, wie zierlich abgemessen sie auch ist, da die Künstelei des Ausdruckes oft auf die Spitze gestellt wird, z. B. I. 2, wo Apollo ein Gott genannt wird,

— der bald mit Pfeil und Bogen spielt,
Bald mit der Leier allgewaltig trifft.

*) In der Allg. Liter. Zeit. 1805, Nro. 12 u. 13, befindet sich eine sehr ausführliche Vergleichung des euripideischen und schlegel'schen Jon, worin der letztere arg mitgenommen und schließlich „ein im Einzelnen nicht ohne fleißige Technik gearbeitetes, im Ganzen aber immer doch wunderliches Machwerk" genannt wird. — Die Katzbalgereien zwischen Schütz und Schlegel, die im J. 1800 in der Allg. Liter. Zeit. geführt wurden und bei Schlegel's leidenschaftlichem Benehmen zuletzt in Injurien ausarteten (s. Intelligenzbl. z. allg. Liter. Z. Nro 62 vom 10. Mai 1800, eine außerordentliche Kriegszeitung), mögen auf die bezogene Rezension einigen Einfluß gehabt haben. — In Schlegel's krit. Schriften (Berlin 1828) Th. II. S. 128 finden sich ausführliche Nachrichten über die durch den Jon veranlaßten Streitigkeiten.

Abgesehn von der frostigen Haltung, ebnet sich die Handlung kunstgerecht fort. Die Pietät im Charakter des Jon nimmt unser Gefühl für diesen sechszehnjährigen Götterssöhn in Anspruch. Die Schilderung der Höhle des Trophonius athmet Kraft und Begeisterung. Die Motive, wonach die in den vier ersten Akten vorgefallenen Begebenheiten erfolgt sind, gibt der Dichter im fünften selbst an, und läßt uns keinen Zweifel über ihre kunstgemäße Anwendbarkeit. Daß Apollo am Schlusse als Deus ex machina herabschwebt, hätten wir bei Schlegel nicht erwartet, der sich gegen diesen so oft gebrauchten Kunstgriff des Euripides ebenso gründlich als wohlweislich in seiner Dramaturgie ausgesprochen hat. Der fünffüßige Jambus ist das Grundversmaaß des Stücks. Die Orakel des Trophonius und der Pythia erschallen, nach griechischem Erforderniß, in Hexametern. Der 2. Akt beginnt mit einem strophischen Gesang des Jon. Mit dem 3. Akt, wo die Leidenschaft gesteigert wird, erklingt eine Zeitlang der Vers der alten Tragödie. Apollo schließt mit dem trimetrischen Os plenum.

Das Ebenmaaß der Jamben hat der Dichter nicht beibehalten, und entstellt sehr oft diese Versart; wahrscheinlich nicht mit Willen. Dutzendweise lassen die falschen Jamben sich herausfinden, z. B.:

Kennst du noch nicht, mein Sohn, sie trennen und vereinen —
Als Opfer für die Unterird'schen foderte —
Bist du des großen Erichthonius Enkelin —
Und was mir erst vorschwebte, steht unwandelbar —
Und hat der Dunst, der aufsteigt, dir das Haupt verwirrt —
Das Weib, das seinem Gatten keine Kinder bringt —
O hätt' ich nimmer diesen schwarzen Tag erlebt —
Ganz andre Opfer, minder reine, heischt es jetzt —
Wohlan, es muß geschehn. Doch, wie vollbringen wir's (Alexandriner) —
Vorbei an seinen Lippen ging der Todestrank —
Hör' an, auf daß du glaubest, was unglaublich ist —
Als ob die Schlangen Gorgo selber schüttelte. —

Unerlaubte Uebergänge aus einem Vers in den andern, die Schlegel in seinen Kritiken an Anderen tadelt, finden sich auch bei ihm, z. B.:

Nicht wenig werden, daß die Aeltsten und
Das Volk ꝛc. Ferner:
Und fand sie keinen Gang von Menschen oder
Raubthieren ꝛc.

Die Konstruktion:

— Euthus weilt nur unterwegs noch eben
Bei des Trophonius Höhle, jenem dunkeln
Wahrsager Lösungen und Gegenmittel
Der unfruchtbaren Abgestorbenheit,
Wie hier dem lichten Phöbus abzufragen —

ist geschraubt. — Der Gesammteindruck des Schlegel'schen Jon kann kein anderer sein, als ein bedauernder darüber, daß ein Mann wie er, der drei Bände voll der gelehrtesten, geistreichsten und scharfsinnigsten Bemerkungen über die dramatische Kunst geschrieben, worin er namentlich auf eine romantische Ausbildung des Schauspiels dringt, sich einen solchen Stoff aus der griechischen Mythologie aufsuchen und in das neuere Drama übertragen konnte. Noch mehr aber muß ganz Europa bedauern, daß A. W. Schlegel, unstreitig unter den Kunstkritikern, bei der Deutlichkeit, Klarheit und Präzision seines Styls dazu berufen, die tiefsten Ansichten durch einen gewandten Vortrag auch den Laien verständlich zu machen, daß dieser Mann sich in der Mitte seiner Lebensjahre dem Studium des Indischen ausschließlich zugewandt hat, und seine sonstigen Studien darüber bei Seite gelegt wurden. Auf diesem neuen Felde arbeitet er im Grunde nur für einige Gelehrte, seine frühere Laufbahn erstreckte sich über die weite gebildete Erde.

Schlegel schrieb ferner: »Ein schön kurzweilig Faßnachtsspiel vom alten und neuen Jahrhundert, tragirt am ersten Januarii im Jahr 1801.« Eigentlich ein Neujahrsgedicht, das aber tiefern Sinn erhält, indem es, in dramatischer Form, an die Neige des Jahrhunderts tritt, die Kämpfe der Zeiten schildert und den Triumph des neunzehnten Jahrhunderts über das verschwundene in prophetischer Vorahnung feiert. Die scherzhafte, Hans Sachsische Einkleidung macht die Wahrheit um so eindringlicher, je absichtloser sie vorgetragen scheint. Auch hier ist die polemische Richtung des Schlegel'schen Strebens sichtbar vorwaltend, und das »philosophische« Jahrhundert kommt schlimm weg (es wird vom Teufel geholt). Die Nüchternheit der abstrakten Verstandesrichtung des letzten Säkulums, die sich bis in die Poesie hinein erstreckte, das Reduziren aller Begriffe auf die Möglichkeit einer sinnlichen Auffassung, und die damit verbundene Unterdrückung alles Kindlichen,

Gemüthlichen und Ahnungsvollen, wie sie damals gepredigt wurde, werden scharf geahndet, und der Dichter zeigt, daß wir auf diesem Wege endlich einer geistigen Abtödtung entgegengegangen wären. Da schwebt der Genius und die Freiheit zur Erde, sie wollen ein neues besseres Geschlecht heranziehn, und als Erdwahrheit alles Wissens soll gelten:

Was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das übt in Einfalt ein kindlich Gemüth. —

Schlegel hat sein Talent zur poetischen Satire weniger ausgebildet, als wir, nach den Proben zu urtheilen, die er davon in dem unnachahmlichen-nachahmenden »Wettgesang dreier Poeten« gegeben, wünschen müssen. Diese drei Poeten sind der Werneucher Schmidt, den schon Göthe wegen seiner mistischen Natürlichkeiten in den Musen und Grazien in der Mark ausgelacht, ferner Matthisson, dessen Kindlichkeit nicht selten in einem Schwall von Citaten aus der Geographie und Archäologie poetisch untergeht, und Voß, dessen grammatische Natur als Dichter allzusehr hervortritt, und von dem Schlegel in s. krit. Schriften sagt, er habe das seltene Talent besessen, alles Liebenswürdige durch seinen persönlichen Charakter unliebenswürdig zu machen.

A. W. v. Schlegel's zu Dresden am 11. Jan. 1829 verst. Bruder, Friedrich v. Schlegel, (geb. zu Hannover am 10. März 1772) ein Mann, worauf Deutschland stolz war, in manchen Fächern des Wissens Bahnbrecher, in einigen tiefer Forscher, in anderen glücklicher Nachzügler, in fast allen zu Haus, und nebenbei, wenn auch ein spätgereifter, doch ein sinniger Jünger der lyrischen Muse, in deren verschiedenartigsten Gebieten er nicht minder schwärmte, wie er sich im Gebiete der Wissenschaft als Proteus erwies — Fr. Schlegel hat als Dramatiker solche Blößen gezeigt, seiner angestammten kräftigen Natur im Alarkos *) sich so sehr begeben, daß man die Achtung, womit ein jüngerer Schriftsteller von einem ältern und berühmten immer sprechen soll, fast aus den Augen setzen möchte, wenn man ein beurtheilendes Wort über dieses geschraubte, geschnürte, entstellte Unding sagen muß, über dieses betrübte Chaos, woraus sich die Welt eines spanischen Trauerspiels, lebend und we-

*) Auch Lope de Vega's beklaglicher Zwang (fuerza lastimosa), ein beliebtes spanisches Volksstück, enthält die Geschichte des Alarkos.

bend in der Luft der Ehre, Rache und Liebe, hat entwickeln sollen, woraus aber statt einer lebendigen Welt voll wirklicher handelnden Menschen, ein Sezeß von todten starren Marionetten hervorgegangen ist, kurzum ein Stück, über das die besten Freunde Schlegel's den Kopf geschüttelt, das seinen Feinden zur Zielscheibe des Spottes und der Satire hat dienen müssen, und das im Uebrigen von wenig Lesern gekannt ist, weil die meisten keine Geduld haben, sich durch das Ganze durchzuarbeiten. Hätte Sch. eine Travestie der spanischen Stücke, worin eine überkünstelte Intrigue, die Stelle der tragischen Grundidee vertretend, durch phantasmagorische Nebenmittel gehoben und mit Guirlanden von tausend schönen Redensarten verblümt wird, schreiben wollen, er hätte nichts Passenderes geben können. Aber es war ihm heiliger Ernst mit diesem Trauerspiel, und leider erschien es zu einer Zeit, wo Deutschland auf die Meisterwerke spanischer Dichtkunst durch Kritiken und Uebersetzungen aufmerksamer als früher gemacht war; es hat damals, trotz der anerkannten Richtigkeit seines Gehalts, dazu beigetragen, in jungen excentrischen Dichterköpfen die Meinung weiter zu verbreiten, als sei ein Trauerspiel die lyrische Aussprache momentaner Gefühlszustände, und es komme dabei weniger auf eine kunstgenügende Zeichnung großartiger Charaktere, oder auf die richtig durchgeführte Veranschaulichung eines wahrhaft tragischen Fundamentalgedankens, als darauf an, zierliche Männleins und Fräu'leins zierlich reden zu lassen, ihre Lebensschicksale in allerlei Verwicklungen, des Zufalls oder der Providenz, zu bringen und dieselben endlich durch einen Rettungskoup (eine moderne Uebertreibung der aristotelischen Peripetie) zu verklären oder durch leiblichen Tod sterben zu lassen, wo denn im letztern Fall gewöhnlich eine mirakulöse Apotheose angehängt wird.

Die grellen Farben, womit die Personen des Alarkos gemalt sind, der lange Blutstreif, der sich durch das Gemälde zieht, spiegeln ihre düstere Gluth auch in der Form des Stücks wieder, die so bunt wie ein chinesischer Teppich ist und alle Versmaaße der südlichen Völker so ziemlich in sich aufgenommen hat: Romanzen, Ottaverimen, Kanzonen (die, außer am Schlusse, auch noch in der Mitte reimen), Terzinen, Sonette u. s. w.) dabei bald Jamben ertönen, bald Trimeter einherstolzen, und dann Trochäen hinfließen läßt, endlich sogar durchgängig die monotonsten Assonanzen zuge-

ben, sei, wenn auch nicht vollständig, hier mit einigen Worten beleuchtet.

1. Leben und Tod der heiligen Genovefa, Trauerspiel. — Dieses meisterhafte Trauerspiel gehört einer eigenen Gattung von Schauspielen an, die man geistlich-musikalische Dramen genannt hat. Die Benennung ist passend: denn wie alte Legenden und Heiligengeschichten den Inhalt ausmachen, so ist die dialogische Einkleidung derselben so wenig beschränkt, so gegen alle Regeln des Drama angehend, bald im epischen Vortrage und bald im Fluß der lyrischen Rede verloren, daß diese Poesie sich den unbegränzten Ergießungen der Musik nähert und in ihren süßen Tönen wie ein Kind wühlt und plätschert *). Die alte, in Volksbüchern aufbewahrte, dichterisch oft benutzte Legende von der trierschen Pfalzgräfin Genovefa ist mit allen Nebenbegebenheiten und Wundern, der allbekannten Sage ganz getreu, auf eine Weise verherrlicht, die jedes fühlende Herz in Anspruch nimmt. Ton und Haltung des Gedichts sind fromm, kindlich und naiv; die Heiligenverehrung des Katholizismus wird von ihrer erhebendsten und wohl zu vertheidigenden Seite aufgefaßt; das Ueberirdische, und was einem höhern Glauben anheimgestellt bleibt, ist nicht dramatisch vorgetragen, sondern wird als etwas Aeußerliches erzählt (der heilige Bonifacius wandelt deßhalb als eine Art von Chorführer durch das Stück, beginnt und schließt dasselbe); die Einzelnbegebenheiten reihen sich an eine große historische Weltbegebenheit, an die ritterliche Aufschwingung der fränkischen Majordomus zur Königswürde, ungezwungen an; durchgängig wird Frommsinn, Tugend und christliche Ausdauer an schönen Thaten veranschaulicht, und Gottes Vaterauge lächelt uns durch Wolken zu. Deßhalb heißt es, als Genovefa mit der Heiligenglorie verklärt wird:

O laßt uns Alle diesen Wandel führen,
Daß wir wie sie die Tugendkron' erringen,
Mit Himmelsglanz die Seele auszuzieren,
Daß wir uns Gott, ein würdig Opfer, bringen.
Uns drängt die Welt, uns selber zu verlieren,
Dem Kleinmuth wachsen keine Engelschwingen;
Doch aus dem Krieg zu retten unsern Frieden,
Ist Gottes Auserwählten nur beschieden.

*) Dasselbe ungefähr sagt Tieck irgendwo von Palestrina's Kirchenkompositionen.

Ein Charakter ist in der Tieck'schen Genovefa enthalten, welcher dieselbe allein zu einem der gediegensten Werke unsrer Literatur erhebt: es ist der des Golo, des unglücklichen Liebhabers der Genovefa, der zuletzt zum verruchtesten Verbrecher wird. In der Steigerung dieses reinmenschlichen Charakters von der fröhlichsten Unbefangenheit bis zur Verstocktheit des Bösewichts ist eine Kunst entfaltet, die kaum ihres Gleichen hat. In allen Scenen, wo Golo auftritt, brennt und tobt das Feuer der unseligsten Leidenschaften, die sich ihr Opfer erkoren haben und bis zum Untergange festhalten. In der Altan- und Gartenscene lodert diese Gluth als ein dunkles Nordfeuer und wird bei aller Schrecklichkeit schön und liebenswürdig. Die größte dramatische Geschicklichkeit hat Tieck darin gezeigt, daß sein Golo bei aller Verruchtheit nie gehässig und verabscheuungswerth wird; seine Liebe zum Weibe seines zweiten Vaters nimmt den reinsten Anfang, er sagt zur Amme:

Wie eine Heil'ge steht sie vor mir da,
Ich darf's nicht wagen, ihr Gewand zu rühren,
Ihr Blick schlägt meinen Blick darnieder, ja
Ich schäme mich in ihrer Gegenwart
Der reinesten Gedanken oder Wünsche.

Nicht durch Künste der Buhlerei und Verführung, die man ihm beibringen will, mag er zu ihrem Besitze gelangen: aus freiem Antriebe soll Genovefa ihn wieder lieben, und erst als alle seine heftigen Bitten und Bestürmungen fruchtlos sind, kehrt sich sein Gemüth um, verstockt, versteinert, und er wird gewiß ein Verbrecher, aber doch ein solcher, von dem man mit dem alten Ritter Wolf nur sagen kann:

Und doch kann ich den Bösewicht nicht hassen.

Ein paar Lieder sind als Begleiter der Lebensschicksale dieses Mannes eingewoben, die in ihrer Wiederkehr manchmal zu Thränen rühren. Wie schauerlich aus dem Herzen klingt sein Schmerzensliede: »Ich war ein junges Blut«, und wie schrecklich geht der Inhalt des »Dicht von Felsen eingeschlossen« in Erfüllung! Golo, im Anfange des Stückes in der Ferne sein Roß tummelnd, und am Schlusse im Felsenthale erstochen, welch tragischer Kontrast, wie drohend der Zeigefinger vor der Verblendung durch unzubefriedigende Leidenschaften. — Die Form ist die des spanischen Schauspiels, alle Versarten blühen bunt durcheinander. Die Sprache strömt

einfach, aber immer dichterisch, und jeder Situation angemessen. An einzelnen Ausdrücken und Worten, womit Tieck es nicht genau nimmt, wollen wir nicht mäkeln. *)

2. Kaiser Oktavianus, Lustspiel in zwei Theilen. — Die Elemente des romantischen Schauspiels sind hier alle beisammen, und werden in einem allegorischen Vorspiel würdig introducirt. Tausend abentheuerliche Mythen knüpfen sich dann an die Schicksale zweier verstoßenen Söhne des (fabelhaften) Kaisers Oktavian, wie sie in dem alten Volksbuche gleichen Namens erzählt sind; Wunder, Geister- und Thierwelt werden zu Hülfe gerufen, um das bunte Spiel zu beleben, uno der Dichter hat sogar den gewagten Versuch gemacht, den Schlaf mitsprechen zu lassen, ohne die Leser schläfrig zu machen. Es ist unmöglich, die Begebenheiten, welche sich in diesem umfassenden Werke in romantischer Gaukelei aneinander fortdrängen, in nuce nachzuerzählen; nach den bekanntesten Ländern der alten Welt wird unser Blick auf und ab gerichtet, um zuletzt auf Frankreich's schönen Fluren, wo König Dagobert sich gegen die Schwärme der Sarazenen wehren muß, auszuruhen. Hier treffen sich auch die durch Schicksal und Unglück Getrennten sämmtlich wieder, und das Lustspiel behauptet sein Vorrecht der liebevollen Verpaarung. Einzelne Charaktere sind mit Liebe ausgeschmückt. Die alte Kaiserin streift an den Ernst der Tragödie. In dem Narrn Pasquin sprudelt der Tieck'sche Humor. Am schönsten ist Florens gehalten, der (Allen unbewußt) der verstoßene Sohn des Kaisers Oktavian ist und die angeborne Heldennatur in seiner philiströsen Umgebung, da er bei einem Pariser Bürger erzogen wird, bei jeder Gelegenheit durchschimmern läßt. Die Scenen, wo er, zum Metzger bestimmt, zwei Rinder für einen Falken weggibt, und nachher, wo er ein Pferd ankauft und dafür noch mehr als den geforderten Preis zahlt, zeugen von der Hand eines trefflichen Charaktermalers. Seine Liebe zu der persischen Königstochter wird der Born, aus dem die durchsichtig-

*) Ein junger Dichter meiner Bekanntschaft hatte dem seligen Jean Paul ein Bändchen Gedichte zur freundschaftlichen Revision übersandt. In der Antwort machte Jean Paul folgendes artige Bonmot. Hüten Sie sich, schrieb er, vor tieckischem (hier war das Wort tieckischem durchstrichen und dafür tückischem gesetzt) Leichtsinn der Form.

hellſten lyriſchen Ströme hervorquellen. Die Geſänge von der Roſe und Lilie ſind einzigſchön. Auch durch dieſes Luſtſpiel wird der Glaube an eine göttliche Fürſehung angeregt, und Oktavian fragt mit Recht:

Iſt nicht Natur und Kunſt und Poeſie
Nur unſer in dem ſchönen Reich des Glaubens? —

Die mancherlei Lasciviläten der Sprache gaben den bedenklichen Gegnern der neuern Schule reichlichen Anlaß zu Klagen wider die romantiſche Dichtungsneologie.

3. Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens, Tragödie. — Mit dieſem Kindermährchen beginnt derjenige Theil des Tieck'ſchen Phantaſus, welcher die Schauſpiele umfaßt. »Mit Mährchen«, heißt es in der Einleitung, fängt das Leben an; in ihnen entwickelt ſich das Gefühl der Kinder zuerſt, und ihre Spiele und Puppen, ihre Lehrſtunden und Spaziergänge werden vor ihrer Phantaſie zu Mährchen.« Das Rothkäppchen iſt ganz für die jugendliche Phantaſie, in Sprache, Ton und Rhythmus, berechnet; zuweilen vergißt ſich der Dichter in ſeiner guten Laune und wirft einen ſatiriſchen Gedanken hin, der, ſo kindiſch er auch Anfangs ausſieht, doch eine ernſtere, männliche und treffende Wahrheit enthält. Wie zweckmäßig es iſt, die Jugend durch die Thierwelt belehren zu laſſen, geht aus dem Beifall, den alle gute Fabeln bei ihr finden, evident hervor. Doch muß der Dichter Alles vermeiden, was eine mißliche Gefühlserregung befördern kann. Dieſes iſt hier, wo auch die Abſicht dazu fehlte, nicht vermieden, da Furcht, wie es ſcheint abſichtlich, eingeflößt werden ſoll. E. T. A. Hoffmann hat den Ton des Kindermährchens noch mehr verkannt, indem er, in ſeinem mit Fouqué herausgegebenen Mährchenbuch für Kinder, ſeine fieberhafteſten Nachtgebilde in die, ohnehin übereizte jugendliche Phantaſie einſchmuggeln wollte.

4. Der Blaubart, Mährchen. — Die franzöſiſche Sage vom Blaubart, der ſechs Weiber mit eigener Hand hinrichtete, weil ſie die Probe, worauf er ihre Neugierde ſtellte, nicht beſtanden, bei der ſiebenten aber ſelbſt in's Gedränge gerieth und das Leben verlor, hat auch bei uns ein allgemeines Wohlgefallen erweckt, und iſt von Tieck zu einem ſchönen Mährchen benutzt worden, worin er die Sage treu, und unſere Furcht, beſonders während der Dachſcene, ſpannend, dramatiſch vor ſich gehn läßt, zugleich aber Veranlaſſung

nimmt, uns durch den Mund eines geſcheidten Narren und närriſchen Geſcheidten (eines ſogenannten Rathgebers) einige der höchſten Lebenswahrheiten mit einer wunderwürdigen Dialektik und behaglichen Laune, im Geiſte Gozzi's, vorzutragen, ſich ſelbſt in anſcheinlichen Kleinigkeiten als einen geſchickten Seelen- und Charaktermaler zeigend. Daß er das altdeutſche Ritterthum von ſeiner wahren und ſchönen Seite auffaßte, läßt ſich bei einem Manne ſeines Geſchmacks vorausſetzen.

5. Der geſtiefelte Kater, Kindermährchen. — Mit dieſem Stück eröffnete T. ſeine ſatiriſchen Luſtſpiele, polemiſche Meiſterwerke in dramatiſcher Form. Er ſagt ſich darin von allen Regeln freiwillig los, eben um in dieſer Regelloſigkeit die proſaiſche Regelrechtigkeit zu verhöhnen, worin mittelmäßige Köpfe das Erlöſungswerk der Poeſie ſuchen. Daß dieſe Tieck'ſche Losgebundenheit ſich dem Weſen der ariſtophaneiſchen Komödie genau anſchließe, bedarf keiner Erörterung. Wie dieſe, gibt auch er die derbſten Lehren im drolligen Gewande, und die Thierwelt, zu der wir uns als ſinnliche Weſen in der Komödie mehr oder weniger hinneigen, iſt auserſehn, die übervernünftigen Menſchen zur Einſicht zu verweiſen. Im geſtiefelten Kater wird hauptſächlich das Theater im Theater verlacht, das Mährchen und die Zuſchauer ſpielen zuſammen, und in dieſen gegenſeitigen komiſchen Berührungen nimmt der Dichter Veranlaſſung, Andeutungen zu einem beſſern Verſtändniß der Kunſtſchönheit (z. B. über den Hanswurſt) wie Lichtblitze zwiſchen die anſcheinlich albernſten Redensarten zu werfen. Mancher deutſche Poet fühlt den ſatiriſchen Bolzen. Zum nähern Verſtändniß des Einzelnen thäte es noch, wenn bei Tieck's Lebzeiten ein Kommentar über dieſes Stück geſchrieben würde. Lobhudelei und toller Kunſtenthuſiasmus ſind in der Perſon des Böttichers (des Hofraths Böttiger in Dresden) unübertrefflich verſpottet. Was in dieſem Mährchen ſcherzweiſe geſchieht, indem Böttiger'n der Zapfen, womit man ſeine Lobhudelei einfibulirt hatte, aus dem Munde fährt und er ſein »Ich — muß — loben« herauswürgt, iſt nach Jahren in der Wirklichkeit vor ſich gegangen, als derſelbe, nachdem er das Amt eines Theaterrezenſenten in der Abendzeitung für immer niedergelegt, nach der Vorſtellung des Don Gutiere nach Hauſe ſtürzte und in einer Tags darauf erfolgten Rezenſion über Mad. Schirmer ſelbſt eingeſtand, daß er dießmal ſein Lob nicht mehr zurückhalten

könne. Ueber die Persönlichkeiten, die Tieck noch gegen andere lebende Schriftsteller hier vorbringt, hat er sich im Phantasus vertheidigt, indem er sagt: »Das Lustspiel und die Kunst hat nicht leicht der Persönlichkeit entbehren können, und wenn die Darstellung nur keine feindselige gehässige Anklage ist, sehe ich nichts darin, was der Unschuld der Freude in den Weg treten könnte. Daß die Phantasie in der Lust übertreibt, versteht sich von selbst, denn sonst wäre ihre Darstellung keine poetische, oder überhaupt keine Darstellung, und darum erfreun wir uns bei'm Aristophanes der Karrikatur des Sokrates: ich glaube auch, daß, wenn wir uns eine wahrhafte Vorstellung dieses berühmten Mannes machen wollen, wir uns neben den Schilderungen des Xenophon und Plato die des komischen Dichters in die Wirklichkeit übersetzen müssen, um mehr als ein ehrwürdiges Schattenbild von ihm zu erblicken; die Kunst hat keine Kraft hinzureißen, wenn nicht aus der Karrikatur die Wahrheit des Bildes hervor schaut.«

6. Prinz Zerbino, oder: die Reise nach dem guten Geschmack, gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers, ein Spiel in sechs Aufzügen. — Tieck ist so sehr von der Natur zum Dichter berufen, daß ihm, wie dem Ovid, Alles, was er treibt, unter der Hand zum Gedichte wird. Sein Zerbino ist im Grunde eine geistreiche Kritik und Heerschau der poetischen Literatur, und ein trocknerer Kopf als er würde hierzu vielleicht die Form eines Kompendiums oder einer literarischen Wochenschrift gewählt haben, ihm aber wurde selbst die sogenannte Geschmackslehre zur Poesie, und zwar zu einer recht versteckt-ironischen Poesie, indem er nicht zeigt, wohin angeborne Genialität führt, sondern, wie weit die systematisch angeeignete und angelernte theoretisch-poetische Schulfuchserei zurückführt. Phantasie ist das A, Bildung und Schule das B des Dichters; wo letztere allein vorherrscht, erhalten wir, statt Poeten, nüchterne Pedanten; und alles Höhere, der freie Flug des Genies, Scherz und Witz, geistreiche Weltanschauung, Leben mit dem Leben, werden erdrückt, verflacht und begraben. Ich möchte im Schluß des Zerbino, außer dem komischen Element, auch noch etwas Tragisches finden, indem es auch im Bereich der Geister eine Tragödie ist, wenn Uebervernunft oder systematisches Widerstreben gegen die reine Poesie den Sieg davon tragen. Doch wie jeder gute Tragöde, hat auch T. in sein humoristisches Werk ein versöhnendes Prin-

zip zu legen gewußt. Neben dem satirischen Schauspiel her, und dessen Schritte gleichsam begleitend, geht nämlich ein kleines lyrisches Schauspiel an der Hand schwärmerischer Phantasie, und wie im eigentlichen Zerbino die Poesie zu Grunde geht, so lebt sie hier in den Herzen liebender Jünglinge und Mädchen, in den Klagen um Trennung und Weh der Seele, in den Betrachtungen des Eremiten, und im Zusammentreffen der Verlornen und sich Wiederfindenden, osterlich auf. Himmlische Zartheit verbrämt und verschleiert die Liebe zwischen Lila und Dorus, und die Schmerzen und Wonnen dieses Gefühls beseelen die Worte des Helikanus. T. ist wie überall so auch in diesen Schilderungen ganz und durchaus Jünger der poetischen Kunst, und ein Dichter, der nur in der Dichtkunst lebt; daher das Gedicht im Anfange des 5. Akts auch als sein poetisches Glaubensbekenntniß angenommen werden darf:

Du in deinen Heiligthumen,
Hohe Göttin, Poesie,
Wann du unter großen Blumen
Wandelst in des Morgens Früh;
Wann du aller Lieder denkest,
Die dein erster Liebling sang,
Ihn zu sehn die Schritte lenkest
Nach dem dunklen Buchengang, —
Ach, verzeihst du wohl dem Kühnen,
Der sich deiner Gottheit naht,
Bis zum Tode dir zu dienen
Sich als ein Geschenk erbat;
Willst du ihm die Blicke schenken,
Die du deinen Priestern gabst,
Ihn mit deinem Lächeln tränken,
Daß du seinen Geist erlabst?
O wie würd' er in dem Meere
Deiner Liebe neu erborn!
Aus dem zahllosen Heere
Zu der Wonne auserkorn! —
Willst den Menschen du bewehren,
Flüchtet jedes Leid zurück,
Muß in Freuden sich verkehren:
Du nur bist der Erden Glück! —

Um zur Hauptsache zurückzukommen, so liegt am Tage, daß die Tendenz des Gedichts in der Hauptsache gegen die Wissenschafts-,

Kunst- und Lebens-Ansichten des philosophischen Jahrhunderts gerichtet ist, an dessen Neige (1799) Zerbino erschien. T. hatte sich damals in dem Jenaer Freundschaftsbündniß jenem Verein jüngerer Männer angeschlossen, deren Absicht war, die Poesie in ihre uralt-heiligen Rechte wieder einzusetzen und den Thron, welchen sich die Scholastik in ihrem Reiche angemaßt, umzustürzen. Dieß zu bewerkstelligen, konnte er nicht umhin, neben der Sache, die er lächerlich machte, auch Personen anzugreifen; und dieß geschah am gutmüthigsten in der Form der aristophaneischen Komödie, indem er muthwillig und lustiger Weise versuchte,

den Scherz als Ernst
Zu treiben, Ernst als Spaß nur zu behandeln.

Er schoß daher Bolzen gegen alle publike und Privatthorheiten, lachte über Soldatenspielereien, philosophischen Dünkel, Demagogenriecherei, Titulaturwesen, über den Unfug der Zeitschriften, Kompendien und gelehrten Gesellschaften, über die fatalistischen und allegorischen Afterpoeten, und über tausend andere Dinge, zumeist aber verhöhnte und versinnbildlichte er an einer launigen Handlung die Folgen der nüchtern-dialektischen Bildung und die verderbliche Richtung, welche eine blos klaubende und allenthalben mäkelnde Ansicht der göttlichen und menschlichen Dinge genommen. Gott weiß, wie viele berühmte Personen er bei diesen Ausfällen im Sinne hat; Manches ist schon unkenntlich geworden. Unter den Mitgenommenen sind am kenntlichsten: Schlenkert, Kotzebue, Iffland, Nikolai, Meißner, Veit Weber, Spieß, Cramer, Falk u. s. w. Wieland wird in einem aus Shakspeare entlehnten Wortspiel als wässeriger Poet dargestellt, *) am artigsten aber sind die Markbrandenburgischen Natürlichkeiten des Werneucher Schmidt, und derer die ihm nachgetreten, persiflirt. Die Scene in der kritischen Mühle ist der Triumph des Stücks, demnächst die dreifache Darstellung eines Trauerspiels im modernen Zeitgeschmack, dann aber besonders die tolle Idee, das Stück um seine eigne Angeln herum- und wieder bis zu seinem Beginn zurückzudrehn. Viele Stellen aus bekannten Schriftstellern sind in parodischer Manier angeführt, sich selber hat Tieck auch nicht vergessen, indem er den Hanswurst fragen läßt:

*) Wie Land scheint Manches hier, doch ist's nur Wasser im Wasser.

Was meinst du, wird die Welt zu seinem Stücke,
Das nicht ein Stück von einem Stück ist, sagen?
Wie wird von allen Seiten die Kritik
Den Aberwitz zu züchtigen trachten, den
Er frech als Unterhaltung vorgesetzt!
Schon lange wich er von der Bahn des Rechten,
Doch war noch immer ein'ge Hoffnung da;
Dann trieb er auch sein Wesen nur im Dunkeln,
Bis er, ich weiß nicht wie, so unverschämt
Erwachsen, diesem Stück, dem wildesten
Von allen, seinen Namen vorzudrucken.

(Tieck hatte sich in seinen frühern Schriften Peter Lebrecht genannt.)

Jedermann weiß, daß Göthe und Schiller keine besonders rühmenswerthe Hexameter schreiben konnten. J. H. Voß hat ihnen deßhalb ein artiges Epigramm zugeworfen:

In Jena und Weimar macht man Hexameter wie der,
Doch die Pentameter sind noch excellenterer.

Tieck, der freilich kein Recht wie Voß hatte, über Vernachlässigung der Versmaaße zu klagen, hat ähnliche satirische Distichen dem König Gottlieb und der Königin in den Mund gelegt, die eine ganze Scene überaus lustig anfüllen. Eines z. B. lautet:

Und was wären denn die Patrontaschen, die neuen Püschel?
Kümmre jeder sich nur erst um sein eigen Revier. — —

Bei einer Stelle ist mir deutlich geworden, daß die Tieck'sche Satire damals schon in die Zukunft gegriffen und Charaktere bezeichnet hat, die erst jetzt aufgetaucht sind. Wenn nämlich Stallmeister (ein ehmaliger Hund), der designirte Redakteur eines Journals, sagt:

»In diesem Journal oder Wochenblatt würd' ich immer bestmöglichst für die Bedürfnisse der Menschheit sorgen, und ein Licht anzünden, das weit leuchten soll: Anfangs wollen wir's nur aus Stroh machen, vielleicht daß sich nachher bessere Materialien finden. Alsdann muß ich mir die Gnade ausbitten, im Lande herumzureisen, um nachzusuchen, wo irgend Schwärmer stecken, damit ich diese aufstellen, beschreiben, und weitläufig in allen ihren Blößen darstellen kann —«

und wenn Jeremias später antwortet:

»Am Besten, wir erfinden eine ganze Sekte, eine große Gesellschaft von Verfinsterern und Missethätern, die dem Lichte der Aufklärung im Wege stehn, diese suchen wir allenthalben zu entlarven, zu stürzen, finden tausend Spuren und sind grob. Das zieht sich der Eine und Andre zu Gemüthe, sogleich wird er für einen solchen Bösewicht ausgegeben, man schreibt, man schreibt, und die Leute lesen und lesen, so vergeht die Zeit, das Geld kommt ein, und du bist auf dem lieblichsten und anmuthigsten Wege berühmt geworden —:«

wem sollte da nicht der bekannte Professor beifallen, der an einzelnen Aeußerungen, sogar am feuchten und schwimmenden Blicke, eine Legion Schwärmer und Mystiker erkennt, und wenn er sie erkannt, in zahllosen Löschblättchen durch ganz Deutschland verfolgt? —

Wiewohl nun Tieck zu den Malkontenten in der Literatur gehört, so ist doch wiederum Keiner, der große Geister so achtet und liebt wie er. Wie wäre es ihm daher möglich gewesen, in einem Gedichte, das uns in satirischer Laune über die Steppen der Prosa führt, nicht auch den Garten der Poesie zu erschließen und uns hinein zu führen? In diesem Gedicht treffen wir alle Heroen der Poesie beisammen; selbst verkannte, wie Hans Sachs, sind nicht ausgeschlossen, und Worte kindlicher Verehrung werden über sie ausgesprochen.

7. Die verkehrte Welt, historisches Schauspiel. — Historisch (wiewohl dieser Zusatz selbst nur eine Posse sein soll) ist dieß humoristische Possenspiel dennoch, insofern darin, in einer umgekehrten Weltordnung, viele Albernheiten und Thorheiten in Kunst, Erziehung, Politik, Gesetzgebung u. s. w., wie sie zu allen Zeiten, und also auch im philosophischen Jahrhundert, vielleicht damals in einem besondern Uebermaaß, vorhanden gewesen sind, mit wilder und toller Laune in abgerissenen Bildern und Bildchen vor Augen geführt werden. Man würde sich vergebens bemühen, wenn man einer allgemeinen Idee, die diesen satirischen Einzelnheiten zum Grunde läge, nachspüren wollte; genug, daß das Bestreben des Dichters dahin geht, den Kampf zwischen Nacht und Licht, Knechterei und geistiger Freiheit, Prosa und Poesie zu entwickeln, und, wenn er die Albernheit und Dummheit, die Beschränktheit und Nüchternheit auch scheinbar siegen läßt, ihre Verworfenheit und

Lächerlichkeit dennoch zeigt und auf einen regern, ewig anhaltenden Lenz des Genius dringt. Daß bei dieser Gelegenheit tausend Hiebe rechts und links ausgetheilt werden, läßt sich denken; für Jeden, der mit der Literatur, und namentlich mit der dramatischen Literatur unsers Volkes genau bekannt ist, gewährt das Lesen dieses Lustspiels (z. B in den parodirten Stellen aus Großmann, Ramler) einen unbeschreiblichen Genuß. Die einzelnen Theile desselben werden durch eine Wort-Symphonie verbunden, und hier zeigt Tieck sein spezielles Talent, in Tönen zu denken und in Gedanken zu musiziren. Solchen, welche Spiele, wie das vorliegende, allzu ängstlich kommentiren wollen, ruft er in einer Stelle dieser Symphonie selbst zu: »Wißt Ihr denn, was Ihr wollt, die Ihr in allen Dingen den Zusammenhang sucht? Wenn der goldne Wein im Glase blinkt, und der gute Geist von dort in Euch hineinsteigt, wenn Ihr Leben und Seele in doppelter Wirkung empfindet, und alle Schleusen Eures Wesens geöffnet sind, durch die das zurückgehaltene Interesse mächtiglich hinbraus't, wenn dann die letzten Tiefen, in die noch kein Ton drang, wiederklingen, wenn Alles sich in Eine Melodie gesellt, und in der Luft verwandte Geister unsichtbare Tänze feiern, — was denkt Ihr da, und was vermögt Ihr da zu ordnen? Ihr genießt Euch selbst und die harmonische Verwirrung.« — Ueber die Entstehungsgeschichte dieses Stücks bringt Tieck folgende Notiz bei: »Im zittauischen Schultheater fand ich eine Komödie mit dem Titel »die verkehrte Welt«; bei'm Lesen erzeugte sich in mir gegenwärtige, in welcher ich aber nur einen Einfall von dem alten Rektor (Weiße) geborgt habe. Dieser Autor erzählt, daß die Bilderchen, die man sonst wohl auf den Märkten feil hatte, auf welchen der Schlächter geschlachtet und der Fischer geangelt wird (Kindern gefällt gewöhnlich die Gruppe am besten, wo der kleine Zögling seinen Schulmeister züchtigt), ihm die Veranlassung zu seinem Schauspiele gegeben hätten.«

8. Däumchen, Mährchen. — Die englische Sage von einem kleinen Knirps, der durch seine Verschlagenheit in Besitz der zauberhaften Siebenmeilenstiefel gelangte, vermittelst ihrer der Retter des Königs Artus, und dafür königlich belohnt wurde, ist hier mit viel Witz und Geschick erweitert, verändert, und mit satirischen Zwischenspielen, worunter die Parodieen der griechenthümelnden Pseudo-Tragiker wohl am schönsten sind, anmuthig durchwebt. Der

Wandel der Scene aus einer ärmlichen Bauernhütte, wo Noth und Elend auf eine launige Weise ausgemalt sind und wo sich bei aller Rohheit das Aelternherz nicht verläugnet, in den fabelhaften Kreis der Ritter von der Tafelrunde, bringt viel Abwechselung hervor. Die humoristisch-frechen Schlußromanzen sind altenglischen nachgebildet. — In Frankreich hat Perrault dieselbe Fabel behandelt.

9. Fortunat, Mährchen. — Die Anmuth und Lilienreinheit der Genofeva, mit dem Rosenduft und Morgenschimmer des Oktavian verbunden, finden wir im Fortunat beisammen. Man kann diese Dichtung nicht lesen, ohne der geheimsten Anregungen wahrer Poesie inne zu werden; hier wohnt ein Geist, der uns als Dichtung berauscht, als Mährchen bezaubert, als Lebensweisheit witzigt, und als Schauspiel eine Bühne voll Scherz und Ernst, Laune, Welterfahrung und Anmuth, Leben athmend und Leben weckend, aufschlägt. Die Sprache braus't bald mit dem Donner des Wasserfalls, bald hüpft sie wie ein leichtsinniger Waldbach; und die Gefühle athmen hier den versteinernden Schmerz einer Niobe, und flüstern dort wie Lebenskoſe aus dem Munde eines Antinous. Ist das Stück auch ein wildes und ungeregeltes Mährchen, dem die dramatische Form nur als etwas Zufälliges angeheftet scheint, so bleibt es doch mit dramatischen Tugenden gesegneter, als hundert andere berühmte Stücke zusammen. Der Fortschritt der Begebenheiten ist überaus klug angebracht, mit jeder Scene Neues und Unerwartetes; Situationen, die wir schon abgelöst wähnen, kehren plötzlich wieder, und nehmen eine bedeutungsvolle Gestalt an; die freieste und üppigste Phantasie fliegt immer am Rosenbande einer unwillkürlichen Selbstbeherrschung, der gute Humor des Dichters weiß uns, selbst wenn die Handlung ernst und tragisch wird, durchgängig in einer behaglichen Laune zu erhalten, und die Stimmung des Lesers bleibt wie die des Produzenten künstlerisch-ruhig; eine warnende und geistreiche Moral, nirgend ausgesprochen, aber überall im Faktum enthalten, wetterleuchtet durch die Schwüle der Leidenschaften, so oft diese im Taumel sich verirren, und Anfang, Mitte und Ende sind, wie kock und losgelassen die Handlung im Einzelnen auch sein mag, wie durch Zauberfäden verschlungen. So im ersten Theile die Armuth und Niedergedrücktheit der Aeltern des Fortunat, womit die Handlung eröffnet, und am Schlusse ihre Erhebung zu Glanz und Reichthum, die Erfüllung der Vorherſa-

gung des Knaben, womit sie beschlossen wird. Durch den Reise- und Wagemuth der beiden jungen Hauptpersonen, des Fortunat und des Andalosia veranlaßt, führt uns der Dichter zu verschiedenen Ländern und Völkern, von Cypern nach dem Niederrhein (Cleve), nach England, Bretagne, Irland und Konstantinopel, er macht uns mit Sitten und Gewohnheiten der einzelnen Völker bekannt, erklärt uns Volkssagen, Naturwunder (St. Patrizius Fegfeuer in Irland) u. s. w. Unzählige Charaktere entfalten ihre Individualitäten, wie orientalische Vögel in der Sonne, vor unserer Anschauung, und werden tiefer, gründlicher, neu und liebenswürdig, je länger wir sie beobachten. Das Leben ist durch alle seine Epochen durchgearbeitet, und von der Einfalt des Kindes bis zu der Universalerfahrung des Greises jeder menschliche Zustand, belehrend und mit ungewöhnlicher Seelenkunde, ausgesprochen. Der Inhalt ist Jedermann aus dem alten Volksbuche bekannt; wer aber sehn will, was sich aus einer so einfachen Historie, wie die von Fortunatus Wundersäckel und Wunderhut, hat machen lassen, der muß das Tieck'sche Mährchen lesen. Fortunat ist eine Dichtung voll Religion, mit einschmeichelnder Holdseligkeit wird die Nichtigkeit und Flüchtigkeit, der Wandel und Trug alles dessen, was irdisch und äußerlich ist, und was nur glänzt um zu glänzen, über allem Menschlichen erhaben aber jene ewige Lehre dargethan, daß blos die geistigen Güter wahren Werth haben und keiner Zerstörung, keiner Kerkerhaft, keinem Verrath und Mord unterliegen. — Ueber die Geschichte des dramatischen Fortunat gibt Tieck selbst eine kurze Auskunft: »Die Franzosen besitzen schon lange dieses Gedicht, und nennen es eine Uebersetzung aus dem Spanischen, doch zweifle ich, daß es ein südländisches Produkt sei, Cypern und Spanien stehen immer sehr im Hintergrund, England aber im Augenpunkt: hier ist es wahrscheinlich entstanden, und wohl nicht vor dem fünfzehnten Jahrhundert. Ein Zeitgenosse Shakspeare's brachte es auch auf die Bühne, oder er bearbeitete vielmehr ein altes Stück, welches schon vor ihm beliebt war. In der alten Erzählung gibt es nur eine historische Hinweisung, indem des Drakula erwähnt wird, der ein Zeitgenosse des Mathias Korvinus und des Kaisers Friedrich des Dritten war, das Mährchen müßte also in der jetzigen Gestalt erst gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts geschrieben sein. Damit stimmt aber der Umstand nicht, daß Konstanti-

nopel noch als eine christliche Residenz angenommen wird. Man wird der Entstehung von dergleichen Geschichten nie ganz auf den Grund kommen können, auch ist eine zu weit gehende Kritik nicht angewandt, weil von den meisten Mährchen sich die Grundvorstellungen bei allen Völkern zu verschiedenen Zeiten finden. Der Erzähler des Volksbuchs zeigt sich als ein gebildeter Schriftsteller, so daß sein Gedicht nicht, wie viele Volksbücher, nur ein verstümmelnder Auszug aus einem ältern, größern Werke sein kann. Das Wenige von Nachweisung auf Historie muß zufällig hineingekommen sein. Darüber können wir uns nicht täuschen, daß das Ganze einen heitern modernen Anstrich hat.« — Oehlenschläger's Aladdin scheint mir, als eine originelle poetische Frucht, aus dem Saamenstaube des Tieck'schen Fortunat aufgegangen.

Wir sehn in neuerer Zeit die Deutschen beschäftigt, die Geisteswerke fremder Völker aus der Vergessenheit hervorzuziehn und das Ausland auf seine verkannten Meister aufmerksam zu machen. Mehr noch als in Bezug auf Spanien geschieht dieß mit der ältern Poesie der Engländer; ja, man darf kühn behaupten, daß das eigentliche Verständniß Shakspeare's von Deutschland ausgegangen. Schlegel und Tieck haben uns scharfsinnigere Bemerkungen über diesen und die mit ihm verwandten Dichter geliefert, als der ganze Schwarm der englischen Kommentatoren, und letzterer hat sich das Ergründen der Shakspeare'schen Zeit und Kunst zu einer Aufgabe für das Leben gesetzt. Eine der vorzüglichsten Früchte dieser Studien ist seine Vorschule Shakspeare's. T. unternahm nämlich im J. 1817 eine Reise nach England, deren Hauptzweck darauf gerichtet war, einestheils nähere Erkundigungen über Shakspeare (zum Behuf eines größern Werkes) an Ort und Stelle einzuziehn, anderntheils die vor Shakspeare oder zu seinen Lebenszeiten gedichteten ältern englischen Schauspiele kennen zu lernen und auch in Deutschland zugänglich zu machen. Durch die Bekanntschaft mit diesen alten Schauspielen wird sowohl ein richtigeres Maaß zur Würdigung Shakspeare's, und sein näheres Verhältniß zu den dichtenden Zeitgenossen festgestellt, als auch dargethan, welche poetischen Schätze die ältere, in ihrer Heimath so sehr verkannte und mißhandelte dramatische Literatur der Engländer aufzuweisen hat. T. hat eine Anzahl dieser alten Stücke entweder aus

alten Schmökern aufgelesen, oder sie aus seltenen Handschriften kopiren lassen. Er rühmt die Bereitwilligkeit und Güte, womit ihn der jüngere Schlichtegroll, damals einer der Londoner Bibliothekare, bei diesem mühsamen Geschäfte unterstützt. In der »Vorschule« sollen wir die besten unter diesen Schauspielen in deutschen Uebersetzungen, die zwar nicht von Tieck selber herrühren, von ihm jedoch fleißig überarbeitet sind, erhalten. Meistens ist dabei auf diejenigen Stücke Rücksicht genommen, die zur Zeit, als Shakspeare seine Dichterflügel zu schwingen begann, auf den Londoner Theatern einheimisch waren und Glück machten. Da wir über die Autoren derselben wenig genaue Kunde haben, so mag es sein, daß eines oder das andere mit unterläuft, das von Shakspeare selbst gedichtet und eine Jugendarbeit desselben war. — Alle sind von T. mit gelehrten und geistreichen Kommentaren auf's gründlichste versehn. — Der erste Band (Lpz. 1823; ein 2. Theil erschien einige Jahre später) enthält:

1) Die wunderbare Sage vom Pater Bako, Schauspiel von Robert Green. — Das Leben Robert Green's ist in Tieck's »Dichterleben« so ergreifend verflochten, daß man Diejenigen, welche sich damit bekannt zu machen wünschen, auf diese meisterliche Novelle verweisen muß. Einige näheren Data über ihn finden sich S. XV dieses Werks. Ich will sie hier mittheilen, da Niemand auch diese Notizen ausführlicher und treuer beibringen kann, als eben Tieck, der sich einen großen Theil seines Lebens mit dem ältern englischen Schauspiel beschäftiget:

»Der berühmteste jener Tage (der Periode vor 1580) war ohne Zweifel Robert Green. Ein glückliches Talent, ein heitrer Geist, eine lebendige Imagination charakterisiren alle seine Schriften, die er ohne sonderliches Studium oder große Anstrengung in die Welt warf. Er war ein Vielschreiber, der mannichfaltige Gegenstände, und keinen unglücklich, in der kurzen Zeit seines wilden Lebens behandelte. Er schrieb Schauspiele, Gedichte, erbauliche und moralische Schriften, von denen manche den Charakter des Romans, andre den der Satire tragen; in einigen schildert er wohl sein eignes Leben und dessen Verirrungen; in andern spricht er ganz deutlich seine Reue und Zerknirschung auf ergreifende Weise aus. Diese moralisch-poetischen Schriften behaupteten noch lange nach seinem Tode ihren Ruhm bei Hohen und Niedern.«

»Das Geburtsjahr dieses merkwürdigen Mannes, der als einer der Gründer des englischen Theaters zu betrachten ist, kann nicht angegeben werden, es muß aber um 1550 fallen, vielleicht nur wenig später. Er genoß eine gelehrte Erziehung und war so glücklich, in früher Jugend in Gesellschaft andrer jungen Leute Italien und Spanien besuchen zu können. Wir erfahren aber aus einem seiner Bücher (The Repentance of Robert Green), daß er auf dieser Reise sich wilden Ausschweifungen ergeben habe. Nach seiner Rückkehr ward er 1578 in Cambridge Bachelor, und 1583 Master of arts. Er scheint im folgenden Jahre auf kurze Zeit eine Pfarrstelle in der Grafschaft Essex verwaltet zu haben. Er gab sie aber bald wieder auf, und war vielleicht, wie mancher gelehrte Abentheurer jener Tage, Schauspieler; doch auch nicht lange, denn kurz nachher verheirathete er sich mit einem liebenswürdigen Mädchen und lebte mit ihr einige Jahre in stiller Glückseligkeit auf dem Lande. Er selbst erzählte seine Geschichte in einem Pamphlet: Hever too late, welches 1590 erschien; nur weiß man nicht, wie Vieles man in diesen Beschreibungen für Wahrheit oder poetische Erfindung halten soll. Aber schon 1586 verließ er diesen ruhigen Aufenthalt, um noch sechs Jahre in London ein wüstes, regelloses und aufgespannt poetisches Leben zu führen, welches grell mit Schwelgerei und Elend, Erhebung des Gemüthes und tiefer Selbstverachtung und Zerknirschung abwechselte. Im schrecklichsten Elend, von Reue zerrissen, arm und verachtet starb er 1592 in seinen besten Jahren: ein Mann, von der Natur bestimmt, die Freude seiner Zeitgenossen, der Stolz seines Landes zu werden.«

»Der berühmte und berüchtigte Marlow war sein vertrauter Freund, so wie der Satirenschreiber Nahse: auch Georg Peele, der Dichter, gehörte zu seinen näheren Bekannten....«

»Bei Green's Leichtigkeit zu arbeiten ist es keinem Zweifel unterworfen, daß er viele Schauspiele geschrieben hat. Von den wenigen, die vor 1592 gedruckt sind, würde ihm vielleicht eine ernstere Kritik manche zusprechen müssen. Das berühmteste und populärste seiner Schauspiele war der Pater Bako, im Jahr 1591 (wie wir aus Henslow's *) Liste sehn) in London gespielt, aber gewiß nicht

*) Ein reicher Bürger von London, und der erste Schauspiel-Entrepreneur in London. Henslow's Schauspielhaus, der Globus (die Welt-

dazumal zuerst; das Stück mag schon alt gewesen und vielleicht um 1588 oder noch früher geschrieben sein.«

Roger Bako, ein berühmter Mönch und großer Mathematiker zu Oxford, ist der Albertus Magnus der Engländer, und stand wie dieser im Rufe der Zauberei. Einige haben ihm sogar die Erfindung des Schießpulvers beilegen wollen. In dem Green'schen Schauspiele tritt er ganz so auf, wie ihn die Volkssage sich dachte: als ein Halb-Faust, den die Kunst der Magie am Ende doch im Stiche läßt, und als ein Gelehrter, den kein anderer weder in physischen noch metaphysischen Dingen an Scharfsinn und Kenntnissen überbieten kann. Der Dichter läßt ihn sogar einen deutschen Physiker, Namens Vandermast, der mit Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen nach England kommt, und als ein non plus ultra von Weisheit geschildert ist, so zu Paaren treiben, daß der Beschämte durch dämonische Gewalt in sein Vaterland getrieben wird.

Halb ernst, halb scherzend werden Bako's Zaubereien erzählt, und durch seinen Famulus ironisirt. Neben den Qualm der Universitätsgelahrtheit stellt Green ein heitres und romantisches Bild der Liebe und ewigen Treue auf, das mit dem ersten durch den romantischen Mittelpunkt der Zauberei enge verknüpft ist. Prinz Eduard von Wales liebt die schöne Försterstochter von Fresingfeld. Er beauftragt seinen Freund Lacy, ihm für eine heimliche Buhlschaft die Liebe des Mädchens zuzuwenden. Lacy sieht Margarethen, sie sehn und lieben ist eins, und er gewinnt ihre Liebe für sich selber, anstatt den Auftrag des Prinzen zu erfüllen. Dieser wüthet, als er die Verrätherei des Freundes vernimmt; allmählig aber, von den geheiligten Absichten Lacy's sich überzeugend, und einsehend, daß seine Liebschaft das Mädchen nur in's Verderben stürzen könne, entsagt er ihr, und Margarethe, so heißt das Mädchen, wird Lacy's Gattin, nachdem sie in einer Probe, worauf dieser ihre Treue vor der förmlichen Verlobung gesetzt, siegreich bestanden. Auch Prinz Eduard findet eine, seiner würdige Geliebte: die kastilische Prinzessin Eleonore. Drei mächtige Potentaten reichen sich zu ihrer Vermählung friedlich die Hände, aller Zauber wandelt sich in glückliche Liebe um, und eine kühne Prophezeihung über das zukünftige glor-

---

kugel), der Schwan, die Rose, und die Fortuna waren die ältesten Theater der Hauptstadt.

reiche Regiment der Königin Elisabeth von England beschließt das Stück.

Wenn dasselbe auch von Gebrechen, die zum Theil der Zeit seiner Entstehung zugeschrieben werden müssen, nicht gereinigt ist, so zeigt es einen Gegenreichthum an Schönheiten, vor welchem jene schwinden. Eine Charakterverwandtschaft mit Shakspeare liegt unverkennbar vor. Die Sprache ist durchweg poetisch, und hüpft so leicht wie ein Federball vom Scherz zum Ernst; ja, sie rauscht im Meer der Schönheit, wenn sie den Hymnus der Liebe anhebt. So wirbt Prinz Eduard mit folgenden Bildern um die Hand der Försterin:

Gretchen, nur ich will deine Gunst besitzen,
Eduard, sonst keiner, soll dein Herz erobern.
Im Schiffe, das aus Cedern reich gezimmert,
Die Maste hohe Fichten Libanon's,
Umlegt mit hellpolirtem Elfenbein,
Geschmückt mit goldnen Decken Persien's,
Sollst du, wie Thetis, auf den Wogen prangen,
Daß deinem hellen Aug' Delphine folgen
Und frohen Tanz in Purpurfluth beginnen,
Mit Saitenspiel und Harfenton Syrenen
Dem Schiff nachziehn, dir mit Musik zu dienen
Und Margaretha durch Gesang zu feiern.
England und Englands Schätze sollen dein sein,
Britannien soll sich meiner Liebsten beugen
Und treue Huld'gung deiner Schönheit bringen,
Willst du nur Eduard's Margarethe sein.

2. Arden von Feversham, Tragödie in fünf Akten. — Im J. 1550, unter Eduard VI., wurde Arden, ein Edelmann zu Feversham (einem kleinen Städtchen zwischen Kanterbury und London) durch seine Gattin und ihren Buhlen, womit sie lange vertrauten Umgang gepflogen, gewaltsam aus der Welt geschafft. Die That ward bald ruchbar, und die Todesstrafe erreichte die Mörder.

Schon im J. 1592 finden wir diese Geschichte als Schauspiel auf der englischen Volksbühne und dort wohl aufgenommen. Shakspeare soll der Verfasser desselben sein. Die innere Güte des Stücks widerstreitet dieser Angabe nicht, so wie die Sage, daß Shakspeare

mütterlicher Seits von dem ermordeten Arden abgestammt, noch mehr dafür spricht. *)

Wenn man annehmen darf, daß in einem guten Trauerspiel der innere Zustand der Hauptpersonen, um zu interessiren, vielfachen Wechseln unterworfen sein muß, daß die Situationen und Empfindungen immer andere werden sollen, so darf Arden von Feversham auf den Namen eines guten Trauerspiels keinen Anspruch machen. Die Situation ist am Ende des Stücks dieselbe wie im Anfange, der Entschluß der Frau Arden, ihren Mann durch Mord bei Seite zu schaffen, ist schon in der Einleitung gefaßt, er bleibt durch alle fünf Akte derselbe, sobald ein neuer Akt beginnt ist weder etwas Neues geschehn noch die Handlung von dem frühern Punkte fortgerückt, und alle Personen haben beinah nur eine einzige Gesinnung.

Aber eben diese äußere Unbeholfenheit, die in der Jugend des Dichters ihren Grund haben mag, hat den ethischen Werth des Stücks zur höchsten Bedeutsamkeit erhoben. Eine Frau will ihren Mann vergiften, es mißlingt, und der Himmel scheint ihr einen Wink zu geben, die Bahn zur Reue stehe noch offen. Sie leitet den zweiten Versuch ein, die Thür des Hauses wird Nachts offen gelassen, Mörder sollen hereinschleichen, und den Gatten erdolchen. Der Himmel vernichtet sichtlich diesen Plan zum zweitenmal, und verhindert durch einen gräßlichen Traum, den er dem thorhüthenden Diener sendet, die abscheuliche That. Der warnende Finger Gottes erschreckt die Frau, sie spürt ein besseres Gefühl in sich erwachen, ein augenblicklicher Gewissensbiß schneidet ihr durch's Herz, aber auch nur ein augenblicklicher; denn sogleich leitet sie fernere Mordversuche durch zwei gedungene Spitzbuben ein. Zum dritten-, vierten- und fünftenmale schlägt der Angriff auf Arden's Leben fehl, aber das verbrecherische Paar erkennt kein Gewissen und keine Vergeltung mehr an, und Arden wird schließlich in seinem eignen Hause über Tisch gemeuchelt.

In den einzelnen Charakteren finden wir schon die Grundlage zu jener Größe, die Shakspeare'n nachher so zu eigen ward, daß die Welt sie ewig bestaunen wird. Das Beigemisch von Ungerechtig-

*) S. Shakspeare's Leben von Skottowe, deutsch v. Wagner, Leipzig 1825 S. 5. Die Familie Arden war sehr alt, und besonders unter Heinrich VII. in einigem Ansehn.

keit und Habſucht, womit Arden behaftet iſt, iſt eine wohlthätige Temperatur für die Gefühle der Leſer, damit ihnen die ganze Verhandlung nicht wie eine nur peinigende und ängſtigende Kriminalgeſchichte erſcheine. — Alice, ſeine Gattin, däucht mir eine vollendete Geſtalt, die in einer bürgerlichen Tragödie nicht beſſer angelegt ſein konnte. In ihr ſchlummert der Charakter der Lady Makbeth bereits in der Knospe. — Ein Meiſterſtück iſt die Zeichnung der beiden Mörder, des Shakbagge und des ſchwarzen Will. Frechheit, Prahlerei, fromme Schwüre, Ruchloſigkeit und Grundſätze dieſes Teufelspaars ſind ſo originell geſchildert, ſo romantiſch-diaboliſch durch Wort und That überkleidet, daß ich keine Tragödie wüßte, worin ein paar ähnliche Menſchen vorkämen.

Die Verſe ſind nicht ſo poetiſch wie bei Green, die Gedanken aber tiefer eingehend und kühner. Ueberhaupt ein gewichtigeres Vorwalten gründlicher Lebensanſchauung.

Die älteſte Ausgabe des Arden von Feversham, von 1592, iſt ſelten. Ein gewiſſer Jacob in Feversham hat daher im J. 1770 eine neue Ausgabe veranſtaltet, in deren Vorrede Shakſpeare als Autor angegeben wird. Tieck meldet noch: »Lillo's *) letzter Verſuch (den er nicht ganz endigte) war eine Umarbeitung dieſer alten Tragödie des Arden von Feversham. Er hat nur wenig vom alten Dichter beibehalten, iſt in deſſen Abſichten und den Charakter des Werkes gar nicht eingedrungen, kurz, hat die alte Dichtung zerſtört, ohne etwas Tüchtiges an deſſen Stelle erſchaffen zu können. Dieſe Umarbeitung ward nach des Verfaſſers Tode 1759 aufgeführt, machte aber gar kein Glück.«

3. Die Hexen in Lancaſhire, Schauſpiel in fünf Akten von Th. Heywood. (Geſpielt 1615 auf dem Globus-Theater in London). — Thomas Heywood war Schauſpieler, und ein ſo produktiver Dichter, daß er ſelbſt anführet, er habe hundert und zwanzig Schauſpiele geſchrieben. In dem vorliegenden iſt der Hexenglaube, durch den auch in Deutſchland, und noch bis in's vorige Jahrh. hinein, unzählige Opfer gefallen ſind, an einer tragikomiſchen Handlung verſinnlicht. Durch den Hexeneinfluß geſtalten ſich alle Begebenheiten als eine verkehrte Welt, der Sohn züchtigt den Vater und die Tochter die Mutter, Bruder und Schweſter aber ſtehen

*) Des bekannten Goldſchmidts und Dichters.

wieder unter dem Joche des Bedienten und Kammermädchens. Bis in das Heiligthum der Ehe dringt der Hexenunfug, und dem Manne entwischt die Frau aus dem Bette, als Pferd oder als Katze umgewandelt. Die abentheuerlichsten Volkssagen, als z. B., daß die einer verhexten Katze zugefügten Schäden auch an der in sie metamorphosirten Frau sichtbar würden; daß Hasen, wie Hermaphroditen, einmal männlich, und ein andermal weiblich seien u. s. w., sind benutzt und halb ernst, halb possenhaft eingeflochten. Wie unter den Händen des Midas Alles zu Gold wurde, so gestaltet sich Alles, was die handelnden Personen betreiben, zu Hexenwerk, das am Schlusse ruchbar und bestraft wird. Das Stück lies't sich, ohne gründliche Vorzüge zu besitzen, wie jedes Werk, das im Geheimen eine launige Tendenz hat, recht angenehm.

In England war der Hexenglaube ebenso stark wie in Deutschland, und hat viele lustige und ernste Stücke veranlaßt. Im Makbeth finden wir diesen Aberwitz tragisch verherrlicht. König Jakob von England hat ein eignes Buch über Zauberei geschrieben. —

Was Tieck als Uebersetzer und Kritiker Shakspeare's weiter geleistet, kann nicht Zweck dieser Schrift sein. Es genüge, seine Verdienste angedeutet zu haben. — Ich gedachte oben der Dienste, welche L. Tieck durch Herausgabe seines Altdeutschen Theaters den Freunden des letztern geleistet. Hier ist daher wohl der Ort, Einiges über die Antiquitäten unsers Theaters nachzutragen.

Die ältesten schriftlichen Spuren eines geschriebenen deutschen Drama's besitzen wir in dem Gedicht vom Wartburgkriege. Ich habe mich in meinen Kunststudien (S. 204 — 216) über dasselbe so ausführlich verbreitet, daß ich auf diesen Aufsatz hier verweisen kann. Die deutschen Meistersänger waren es, die unser Drama zunächst erweckten, und die nächste Veranlassung dazu gaben augenscheinlich die Fastnachtsspiele. Karl IV. privilegirte die Meistersänger im J. 1378. Ihr Wappen war ein gevierter Schild, in dessen erster und vierten Abtheilung der Reichsadler, und in der zweiten und dritten der böhmische war. Ueber dem Ganzen befand sich ein blaues Schildchen, mit einer geschlossenen goldenen königlichen Krone. Auf dem Schild war ein offener gekrönter Helm, aus diesem ging ein böhmischer Löwe hervor, und hinter ihm ein doppelter übereinander gelegter schwarzer Flügel mit goldenen Herzen. Ihre Gesänge hießen Bar, ihre Regeln Tabulatur. Ein Bar be-

stand aus Gesätzen (Strophen), ein Gesetz aus Stollen, ein Stoll aus Zeilen u. s. w. Ueber Reime, Pausen und Wortausdruck gab es die bestimmtesten Regeln, die Poesie war ganz als Fabrikmaschine behandelt. — Die innere Einrichtung war ungefähr folgende: Ein Kandidat des Meistergesangs wurde, wenn er seine Lehrzeit um hatte, umsonst und durch Stimmenmehrheit aufgenommen. Er mußte sich alsdann verpflichten, die Gesetze der Gesellschaft zu achten, z. B.: kein Meisterlied auf öffentlicher Gasse oder bei Gelagen abzusingen. Es gab in ihren Versammlungen drei Merker, welche in den Singschulen auf die Fehler der Singenden scharf aufpassen, und überall auf Ordnung und das Wohl der Gesellschaft wachen mußten. Zwei Büchsenmeister waren erwählt, um das Oekonomische zu besorgen und die Beiträge der Mitglieder einzukassiren. Alle Sonntag vor dem Thomastag legten die Büchsenmeister den Merkern und der ganzen Gesellschaft Rechnung ab. Des Jahrs waren drei Festschulen, zu Ostern, Pfingsten und Weihnachten. Acht Tage zuvor wurden Lieder-Verhöre (Proben) angestellt. Die gemeinen Singschulen wurden alle vier Wochen gehalten. Jeder Schulhalter durfte ein Freisingen und ein Gemäs geben. Das Schulkleinod hieß der David, oder die Krone, und wurde nur dem zu Theil, »der in der Kunst glatt ist« (keine Fehler macht). Gewisse Vorrechte waren mit seinem Besitz verbunden. — Die nächste Gabe nach dem Schulkleinod war ein schöner Kranz, der die Besitzer ebenfalls bevorrechtete. Die komponirten Töne mußten erst von der Gesellschaft geprüft und bewährt werden. Ward ein Ton richtig befunden, so zahlte der Meister eine Maas Wein dafür. Freyung hieß, wenn ein Sänger versprach, nie mehr vom Orden der Meistersänger abzuweichen. Ein gefreyter Sänger hatte aller Orten Unterstützung zu erwarten. Wurde ein Sänger zu Grab getragen, so durfte außer im Krankheitsfall Niemand davon hinweg bleiben, bei Strafe eines Seidleins Weins. Auch sollten sie einander zur Hochzeit fleißig dienen. —

Erst im vor. Jahrh. hörten die Zusammenkünfte der Meistersänger auf. Um die Sammlung ihrer Dichtungen hat sich Gottsched große Verdienste erworben. Wir besitzen außerdem folgende Schriften über dieselben:

Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges durch Adam Puschmann von Görlitz. Görlitz 1574.

Johann Christoph Wagenseil's Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen. In seiner Commentatio de civitate Norimbergensi. Altdorfi Noricor. 1679.

Kurzer Begriff von den Druiden, Barden, Skalden, Minstrels, Minnesingern und Meistersängern. Von Gräter. Im 2. Bd. des Bragur (Lpz. 1791). (Enthält nichts Neues. Die Ansicht, daß die Meistersänger fast gleich alt mit den Minnesingern, war schon vor ihm ausgesprochen.)

Abhandlung von den Meistersängern. Ein Versuch von Häßlein. (Im 3. Bd. des Bragur. Zu dieser Abhandlung gehört eine von Küffner gestochene Darstellung, deren oberer Theil eine Sitzung, und unterer eine Singschule der Meistersänger zeigt; beide nach einem Originalgemälde Franz Heins vom J. 1521, welches in der Stadtbibliothek zu Nürnberg aufbewahrt wird.)

Hans Volz (Folz) lebte um 1450 (Andere lassen ihn erst 1475 zu Worms geboren werden) zu Nürnberg, war Barbier und einer der ersten Meistersänger. Wir besitzen von ihm 4 Stücke.

Theodorikus Schernberk, ein Meßpfaffe aus einer deutschen Reichsstadt um 1480, schrieb: Apotheosis Johannis VIII. Pontificis Romani. Ein schön Spiel von Fraw Jutten, welche Bapst zu Rom gewesen, und aus ihrem bäpstlichen Scrinio pectoris, auf dem Stuel zu Rohm, ein Kindlein zeuget u. s. w. (Herausg. von Hier. Tilesius, einem lutherischen Magister von Hirschfeld), Eisleben 1565. (Weniger Satire, als man dem Titel nach meinen sollte.) Hierüber Tieck (Altd. Theat. I. S. VIII.): »Gottsched gibt in seinem Vorrath noch eine Art von Tragödie, welche 1565 gedruckt worden ist, aber schon 1480 von einem Geistlichen, Theoderich Schernberk, geschrieben sein soll. Sie enthält die Geschichte der Päpstin Jutta, oder Johanna, einfach dargestellt, ohne Erfindung und Eigenthümlichkeit der Sprache. Sie ist wahrscheinlich auf einer Schule, oder im Kloster, wie so manche unbedeutende Kompositionen jener Zeit, dargestellt worden. Der Gebrauch, auf Schulen oder in Klöstern biblische Geschichten, geistliche Ermahnungen, Bußpredigten, oder moralische und allegorische Erfindungen dramatisch aufzuführen, wurde im Verlauf der Zeit immer allgemeiner; aber diese Zusammensetzungen interessirten Niemand weiter, sie füllten ihren Tag aus und wurden vergessen. Mit der Reformation nahmen diese Uebungen von beiden Parteien einen polemischen Charakter an, man bekriegte sich mit allen Waffen der Schrift und Auslegekunst, auch benutzten manche die dramatische Form zu Pasquillen,

ohne eben ihre Erfindungen zur Aufführung bringen zu wollen. Gelehrte Dichter, wie Reuchlin und später Konrad Celtes, so wie viele andre, schrieben lateinische Komödien, zur Ergötzung anderer Gelehrten, welche die ächte Latinität zu würdigen wußten. Schulen und Bürgerschaften fuhren fort, bald geistliche, bald weltliche, geschichtliche oder possenhafte Darstellungen bei gewissen Gelegenheiten zu geben, und dieser evangelischen und katholischen Dramen, dieser biblischen und weltlichen Geschichten, dieser Schwänke und Fastnachtspiele oder Mordthaten, gibt es bis 1650 und noch später unzählige, und Jeder, der zu sammeln Lust hat, kann deren noch manche entdecken, die Gottsched und andere Literatoren nicht gekannt haben; doch sind alle diese Sachen ohne Bedeutung für deutsches Theater und deutsche Poesie, auch dürfte nur an wenigen Sprache und Ausdruck der Aufmerksamkeit werth sein.«

Außer Uebersetzungen terenzischer Lustspiele besitzen wir aus jener Zeit wenig Erhebliches. Ihr bekanntester Repräsentant ist Hans Rosenblüt (Rosenplüt). Er hieß der Schnepperer, *) geb. 1430 zu Nürnberg, gest. 1460, war Meistersänger und Wappenmaler. Sechs seiner Fastnachtspiele befanden sich in einem Band Gedichte Rosenplüt's, welchen Gottsched im Mnskpt. besaß: diese Fastnachtspiele sind in s. Vorrath zur Geschichte der dramat. Dichtkunst abgedruckt; zwei davon (des Türken Fastnachtspiel; ein Fastnachtspiel von dem Bauern und dem Bock) nochmals in Tieck's altd. Theat. Bd. I.

Ueber Rosenplüt's Leben und Schriften s.:

Canzler's und Meißner's Quartalschrift für ältere Literatur und neuere Lektüre, Jahrg. I. St. 1 S. 55 ff.

Nürnberger Historisch-diplomatisches Magazin, 2. St. Nro 8.

Teutsches Museum. Okt. 1782.

Ein Aufs.: »Der Mann im Garten. Eine komische Erzählung von Hans Rosenplüt. Aus einem Inkunabel abgeschrieben« s. in Gräter's Bragur V., S. 78 ff. (Dieser Mann im Garten ist dieselbe Geschichte, wie die von dem Kammerdiener in Langbein's Schwänken).

Ueber Rosenplüt's Stück »Des Türken Fastnachtspiel« habe

*) Einige erklären diesen Beinamen durch Schwepper, d. h. Schwäher, Spaßmacher, Andere durch Bader.

ich schon in meinen Kunststudien S. 165 gesprochen. Ich bemerke daher nur noch ein paar Worte über das zotige und schmutzige Fastnachtspiel »von dem pawern vnd dem Bock«. — Ein Junker hat einen Bauern in seinem Dienst, den er wegen seiner Wahrheitliebe schätzt und von dem er weiß, daß er nie eine Lüge gesagt. Einst wettet die Frau mit dem Junker, sie wolle ihren Mann dahin bringen, daß er eine Lüge sprechen müsse. Sie macht sich daher an ihn heran, reizt seine Sinnlichkeit, und läßt sich das Versprechen geben, er solle dem Junker sagen gehn, den Bock, den er ihm eine Zeitlang in's Haus zum Auffüttern gegeben, habe ein Wolf gefressen. Der Bauer kommt zu seinem Herrn, und stattet ihm folgenden Bericht ab, der hier zum Zeichen mitgetheilt wird, was damalige Ohren vertragen konnten:

Junckherr, ich will euch sagen die warheit,
Ich hab getan ein große thorheit,
Es kam zu mir ein schön lustig weyb,
Vnd tet so schon zu meinem leyb,
Mit beyden armen sie mich umbsloß,
Dauon mir ein großer geprech aufschoß,
Mein Esel wurd sich vnten regen,
Den konde ich mit zuchten nicht nyderlegen,
Wann sie so fruntlich zu mir tet,
Das ich meine synne nicht halber hett,
Sie swang meinem Esel das futter vor,
Vnd offennt mir der frewden Thor,
Davon sie sollichen vntersturtz nam,
Das ihr der visch in die rewsen kam,
Die warheit allwegen recht noch lawt,
Ich hab den Bock am ir verbrawt,
Sie lert mich ich solt euch ein lugen sagen,
In hett ein wolff hinwegk getragen.

Die Frau kommt hinzu, und schimpft über die Tölpelhaftigkeit ihres Mannes und daß sie die Wette verloren. — Unter den Beispielen, die der Junker von der Unwiderstehlichkeit der Weiber und der Schwachheit der Männer anführt, wird auch des Aristoteles gedacht, den Hans Sachs zum Gegenstand einer Posse genommen.

Der bekannte Meistersänger einer spätern Zeit, und weit ausgebildeter als Rosenplüt und seine Zeitgenossen, heißt Jakob Ayrer. Ein Zeitgenoß des Hans Sachs, gest. 1605 als öffentlicher Notar

und Gerichtsprokurator zu Nürnberg. (Tieck meint, er habe bis gegen 1608 gelebt.) Wir besitzen von ihm: Opus theatricum, oder dreißig ausbündige schöne Comedien und Tragedien von allerhand denkwürdigen alten komischen und andern politischen Geschichten und Gedichten, sampt noch andern sechs und dreißig schönen lustigen und kurzweiligen Faßnacht oder Possenspielen. Nürnberg 1618. (Im Ganzen schrieb er 30 Schauspiele und 36 Fastnachtspiele). Ueber einige der bekanntesten ein paar Worte:

1. Ein Faßnachtspil, der vberwunden Trummelschlager, mit sieben Personen. — Die Scene ist an den Hof des Grafen zur Lippe, nach Dermelt (Detmold?) und in die nahgelegene Abtei Blumberg (Blomberg? die Familie der Blomberge wohnt noch im Lippischen), verlegt. Inhalt: Virgilius, der Schreiber des Grafen, ist dem Hofnarrn, Jahnn Posset *), auffässig, weil dieser ihn mehrmals verhöhnt und gefoppt hat, und beschließt sich zu rächen. Er holt hierzu die Erlaubniß des Grafen nach, und spielt dem Jann bei folgender Gelegenheit einen Schalkstreich. Pfingsten das fröhliche Fest ist gekommen, am Hofe soll zu Ehren fremder Gäste Lust und Spiel getrieben werden, und die Musici sind angewiesen, sich dazu bereit zu halten. Der Narr, dessen Attribut eine Trommel ist, wünscht sein Instrument mit neuen Fellen zu überziehn, und da diese auf der nahgelegenen Abtei besser und wohlfeiler als in der Stadt zu haben sind, so läßt er sich ein Empfehlungsschreiben an den Abt mitgeben, um dort Felle zu hohlen. Das Schreiben ist aber von Virgilius aufgesetzt, und darin dem Abt angezeigt, es werde ihm im Namen des Fürsten bemerkt, der Ueberbringer sei zu Zeiten verrückt, dann trachte er allen Leuten nach dem Leben, und diese Krankheit äußere sich dadurch, daß er von Trommelfellen zu reden anfange; sollte dieß auch im Kloster der Fall sein, so möge man ihn binden und tüchtig zerbläuen. Jann kommt an, frägt nach den Fellen und wird zerprügelt, darauf überlies't ihn der Abt und treibt den bösen Teufel aus ihm heraus, man taucht ihn in den Weihwasserkessel u. s. w.. Der Schlucker gesteht zerknirscht ein, er habe bisher die anderen genarrt, und es sei Recht,

*) Soll dieser Name etwa eine Kontraktion aus Jean Potage sein? Am Rheine heißt Einer, der tolle Späße macht, noch jetzt ein Jampittasch. — Zuweilen heißt der Narr bei Ayrer Jahn Clahm, welches augenfällig der englische Clown ist.

daß er dafür auch einmal sein Theil abgekriegt habe. Die Ausführung ist schon vorbereiteter, und etwas dramatischer als bei Hans Sachs, der Ton minder frei, die Sprache etwas leichter aber nicht so poetisch-seltsam wie bei diesem. Wie Ayrer, der eine um 1600 in Deutschland herumreisende englische Komödiantentruppe gekannt haben soll, dazu gekommen, seinem Schalksnarrn als Kennzeichen eine Trommel beizulegen, kommentirt Tieck (Altd. Th. I. S. XVIII) wie folgt: »Dem englischen Theater war es schon in seiner frühesten Periode nicht fremd, das Komische mit dem Ernsthaften zu vermischen: es scheint, daß es kurz vor Shakspeare Sitte geworden war, beides wieder von einander zu sondern, daß man die Possen aber als selbstständige Schwänke zwischen die tragischen Scenen schob, oder sie scheinbar und locker mit dem Schauspiele verband. Das erste war wohl häufiger, so wie die Spanier noch jetzt ihre Saynetes zwischen den Akten geben, und es kann sein, daß Shakspeare diese Zwischenspiele zuerst wieder auf eine kecke Weise in vielen seiner Werke mit der Haupthandlung verband. Diese Possen wurden, wenn sie einzeln waren, Jiggs genannt, auch wurden sie nach einer Balladenmelodie gesungen, daher Jigg auch Gesang bedeutet; oft wurde dabei getanzt, daher auch ein bestimmter lustiger Tanz denselben Namen führt. Etwas einem Jigg Aehnliches ist im alten King John von Shakspeare die komische Scene zwischen Faulconbridge und den Mönchen. Twelf night schließt mit einem kleinen Jigg, der gewiß auch getanzt wurde, und wie es Sitte war, den Clown oft, wie in Twelf night, mit einer Trommel darzustellen, so erscheint bei Ayrer der Lustigmacher häufig mit einer Pfeife. Diese Jiggs haben die größte Aehnlichkeit mit den deutschen Fastnachtspielen, und Ayrer, der mit dem englischen Theater nicht unbekannt war, hat manche dieser ausländischen Possen sowohl unter seinen sechs und dreißig Fastnachtspielen, wie auch als Episode in manches seiner dreißig Schauspiele übertragen. So scheint mir, obgleich das Stück lokalisirt ist, der überwundene Trommelschläger eine englische Farce, da, wie gesagt, die Trommel oft das Abzeichen des Narren war, wovon ich kein Beispiel bei den national-deutschen, spanischen, italienischen oder französischen Narren weiß.« —

Gegen letztere Ansicht muß ich behaupten, daß man selbst in ächtdeutschen Büchern die deutschen Narren mit dem Attribute der

Trommel findet. Zum Beispiel in »Marshalki Thurii teutscher Meklenburgischen neuen Chronik. B. 1. Kap. 54 in Pistor. amönitat. T. v. p. 1224« heißt es:

Ist jemand den, der viele verwundert
Der lese die alten Bücher nach
Die Zeit dem was ganz jach
Zu üben sich im Ritterspiel,
Ritter, Springer ohne Ziel
Wettlauf, darzu werffen den Stein
Allerley Kurzweil was gemein
Den Tag besuchte Trommel und Pfiff
Sänger, Narren man spühret do kyff.
Jeglicher begehrt des Königs Hulde. —

Der Ayrer'sche Trummelschlager ward am 1. Januar 1832 auf dem Theater zu Frankfurt a. M., bei einer Vorführung dramatischer Scenen aus der Kindheit unsers Drama bis auf Schiller, dargestellt.

2. Ueber das Stück »Spiegel Weiblicher Zucht vnd Ehr. Comedia, von der schönen Phönicia vnd Graf Tymbri von Golison auß Arragonien, wie es ihnen in ihrer Ehelichen Lieb gangen, biß sie Ehelich zusammenkommen. Mit 17 Personen vnd hat 6 Actus« vgl. Kunststudien S. 170. Jann braucht in diesem Schauspiele ein paarmal den Ausdruck »durch den Korb fallen« anstatt »einen Korb bekommen«, und aus dem Zusammenhang, worin derselbe gebraucht ist, geht hervor, daß diese Redensart bildlich von den Fischreusen hergenommen ist, wenn die geköderten Fische durch dieselben durchfallen. Der Ausdruck durchfallen ist in ähnlichem Sinne noch jetzt bei Examinen gäng und gäbe.

3. Ein Faßnacht-Spil, von dem engelendischen Jann Posset, wie er sich in dinsten verhalten, mit acht Personen, in deß Rolandts Thon. — Hier ist also ein vollkommener englischer Jigg, Jann Posset auch schon auf dem Titel nach seiner englischen Abkunft angeführt. Da die Jiggs immer nach Balladenmelodien gesungen wurden, so wählte Ayrer zu seinem Singspiel den alten Rolandston *), dessen kurze Weise er ungefähr auf das Versmaaß

*) Der Rolandston ist einerlei mit dem Benzenauer, Veiten- und Hildebrandston, und scheint, nach Hagens Meinung (Narrenbuch, S. 432), zu Hochzeitliedern gebraucht worden zu sein.

des in ganz Deutschland gesungenen Jägerliedes »Wohlauf zum fröhlichen Jagen« anwandte. Z. B. die erste Strophe, wo der Bauer singt:

Ach soll ich dir nit sagen
Von Jannen vnserm Sohn?
Der thut sich so hart klagen,
Vnd will kurzumb davon;
Er will nicht bey vns bleiben
Sonder verdingen sich,
Will lernen lesen und schreiben:
Liebs Weib, wie düncket dich? —

Gewöhnlich ist der Inhalt der meistersängerlichen Fastnachtspiele bündig und einheitlich vorgetragen: dießmal ist er es nicht, sondern aus zwei Theilen zusammengesetzt, die nicht recht ineinander klappen wollen. Der erste stellt den Jann dar, wie er mit einem alten Herrn, zu dem er sich in Dienste begeben, sich herumnarrt: im zweiten hat er auf einmal ein Weib, und wird von diesem, daß es eine Art hat, bepantaffelt und des Hausregiments entsetzt. Die einzelnen Späße dieses Stückes wiederholen sich in anderen von Ayrer.

4. Ueber das Fastnachtspiel: »Die zween Paar verwechselten Eheleute« äußert Tieck, es sei vielleicht aus dem Englischen; denn d'Urfey hat späterhin denselben Einfall bearbeitet, aus welchem nachher unser erstes komisches Singspiel, die verwandelten Weiber, gemacht worden.

5. Tragedia, von dem Griechischen Keyser zu Constantinopel, vnd seiner Tochter Pelimperia, mit dem gehengten Horatio; mit 18 Personen, hat 6 Actus. — Diese Tragödie ist ganz nach einem englischen Original gearbeitet, worüber Tieck (Ald. Th. I., XXI.) folgende Auskunft gibt: »Belimperia und Horatio ist die sogenannte Spanisch Tragedy, oder Hieronimo, die vielleicht schon 1570 in England gespielt, und um 1593 und 1597 von Kyd neu bearbeitet wurde. Ayrer hat das ältere Original vor sich gehabt (welches wohl nie gedruckt worden ist), denn alle Zusätze des Verbesserers sind ihm unbekannt. Dieses Stück, welches gewissermaaßen die Grundlage des englischen tragischen Theaters ausmacht, ist im Original nicht ohne Schönheiten, die Sprache in der neuern Bearbeitung ist gesucht und spielend, aber meist fließend und poetisch, die

Anordnung des Schauspiels, so bizarr es auch, vorzüglich im Schlusse sein mag, ist ächt theatralisch, auch hatte es sich dem englischen Publikum so empfohlen, daß es eines der populärsten Stücke war, welches sich auch während der höchsten Ausbildung des englischen Theaters auf der Bühne erhielt. Der Deutsche folgt dem Engländer (die poetische Einleitung des neuern Bearbeiters abgerechnet) auf seine Weise Scene für Scene, auch hat er die meisten Namen des Originals beibehalten, nur daß er das Stück unverständig genug (wahrscheinlich aus ängstlicher Rücksicht auf den Kaiser und das nah verwandte Spanien), aus Spanien nach Griechenland verlegt, und den König Amurat, und den Marschall, statt Hieronimo, seiner Mordthat wegen Malignus nennt.« — Der Sohn des Marschalls am Hofe des griechischen Kaisers liebt dessen Tochter Pelimperien, seine Gefühle werden erwiedert, und beide kommen nächtlicher Weile zur geheimen Verlobung im Garten zusammen. Der Bruder der Prinzessin, in Vereinbarung mit einem verschmähten Liebhaber seiner Schwester, überraschen die Liebenden, Pelimperia entflieht, Horatio der Liebhaber wird erdolcht und aufgeknüpft. — Dieß geschieht im ersten Akt. Die Rache der Nemesis an den Helfershelfern bei dieser That, die Trostlosigkeit und Geschicke des Mädchens, der Wahnsinn des Marschalls um den Tod seines Sohns, und ihre beiderseitigen Plane zur Rachenahme an den unbekannten Mördern, nehmen die übrigen Akte ein. Im letzten führen die zwei Mörder, nebst dem Marschall und Pelimperia, in Gegenwart des ganzen Hofes, ein Schauspiel, zur Feier der Vermählung der Prinzessin mit einem der Mörder, auf, und bei dieser Gelegenheit übt die Rache ihr Amt: die Prinzessin und der Marschall verwandeln den theatralischen fingirten Mord in einen wirklichen, und stoßen den Bösewichtern den Dolch in's Herz. Ausgenommen, daß durch ein zweimaliges Aufknüpfen auf dem Theater das jetzige Schicklichkeitsgefühl bitter verletzt wird, ist bis zur letzten Scene Alles tragisch, und das dramatische Intermezzo im hamletischen Geiste ersonnen: von da an aber wird der Auftritt wüst, blutig und abgeschmackt. Nachdem Pelimperia ihrem verruchten Bräutigam das Herz durchstochen, macht sie sich selber den Garaus. Der Marschall Malignus hat kaum den Sohn des Königs umgebracht, so will er sich an einem Strick aufhängen, uns als man ihn hieran verhindert, erwischt er ein Messer, schnei-

det sich die Zunge aus, wirft sie weg, und hält sich ein blutiges Tuch vor den Mund. Er soll nun zu Protokoll genommen werden, und da er die an ihn gestellten Fragen nicht mündlich beantworten kann, stellt man ihm ein Schreibzeug hin, damit er seine Aussagen niederschreibe. Er setzt sich und schreibt, schüttelt den Kopf, er könne mit der Feder nicht schreiben, man solle ihm ein Messer geben, er wolle die Feder anders schneiden; man gibt ihm eins, er stößt es in den König, und ersticht sich dann selbst damit. — Das Stück hat noch sonstige Abgeschmacktheiten, z. B. daß der Marschall, vom nächtlichen Mordgeschrei aufgeweckt, im Hemd und mit der Schlafmütze auf's Theater kommt, und daß er seinen todten Sohn bei der Nase zieht. Auch ist die Verlegung der Scene, und ein Kampf zwischen dem griechischen Kaiser und dem Prinzen von Portugal, an und für sich lächerlich. Doch zeugt es im Ganzen von nicht unbedeutenden dramatischen Fortschritten. Fast die Länge eines Theaterabends ausfüllend, beginnt es mit einem Vorspiel, das uns mitten in die Handlung, und in eine tragische Handlung durch den possirlichen Traum des Hofnarren, hineinversetzt. Es sind in der Regel schon mehr wie zwei Personen auf dem Theater, der Dichter weiß auch stumme Personen zu beschäftigen, er läßt sie zur Seite sprechen u. s. w.. Manches ist auch überflüssig, und greift nicht ein, wie die Scene mit den Supplikanten zu Anf. des 4. Akts. Der Hofmarschall ist bereits Umriß zu einer guten Charakterzeichnung; es erinnert rührend an König Lear, wenn ihn der Dichter im Wahnsinn einer vorbeiraschelnden Maus nachlaufen läßt. Der rächende Mord der Nemesis wird durch eine Kugel verübt. Es ist angegeben, daß die Schauspieler, wenn sie sich erstechen, in Blutblasen stechen sollen, die sie unter dem Rock verborgen gehalten, damit man ihr Herzblut strömen sehe — eine schlechte Mode, die vor noch nicht langer Zeit auf kleinern Bühnen Mode war. Das tragische Intermezzo wird mit Larven gespielt; vielleicht das ganze Stück, und jedes Stück überhaupt zu jener Zeit? Der Dichter hält auch auf Pomp und Spektakel; denn so oft ein Aufzug kommt, bemerkt er, es sollten so viele Nebenpersonen auftreten, »als man ihrer haben kann.« — Eine neue Bearbeitung der Pelimperia (v. Kaspar v. Stieler) kam 1680 heraus.

6. Comedia von der schönen Sidea, wie es ihr biß zu irer Verheuratung ergangen. Mit 16 Personen, und hat 5 Actus. —

Ein unterhaltendes romantisches Schauspiel voller Abentheuer und wunderbaren Begebenheiten, ausgeschmückt mit Zaubereien und lustigen Zwischenspielen. Vieles erinnert an Shakspeare's Sturm, und vielleicht hat Ayrer auch hier mit dem Engländer nach einem und demselben Vorbilde gearbeitet. Das Meiste ist ohne Absicht und Zusammenhang, der heidnische Jupiter und der christliche Teufel werden wechselweise angerufen, ja letzterer erscheint als Leibeigener eines lithauischen Fürsten und seiner Tochter Sidea. — Zwei Fürsten bekriegen einander, einer wird gefangen genommen und entführt den Sohn seines Besiegers, der Sohn verliebt sich in die Tochter seines Räubers und erhält nach vielen höchst seltsamlichen Begebnissen ihre Hand, wodurch auch der Aeltern Zwist beigelegt wird. Die Abentheuer der beiden Liebenden sind so verwickelt, daß man sie nicht außer dem Zusammenhange erzählen kann. Eine Scene will ich jedoch anführen. Sidea, die schöne Fürstentochter, hat sich auf der Flucht auf einen Baum, der über einem Brunnen im Walde hängt, geflüchtet. Zwei häßliche Bauernweiber kommen aus dem Dorfe, um Wasser zu schöpfen. Eine nach der andern erblickt den Schatten der Prinzessin, ohne diese selbst zu bemerken, im Wasser, und hält ihn für ihren eigenen. Der Kamm schwillt ihnen, sie schimpfen auf ihre garstigen Männer, und beschließen, ihnen davonzulaufen und nach neuen Liebschaften an den Hof »unter die Frauenzimmer« zu gehn. Es ist höchst lustig, wie sie von ihrer Bethörung zurückgebracht werden. Ueberhaupt sind die komischen Partieen, wenngleich von der Hauptsache isolirt, doch recht amusant. Jahnn der Müller ist ein durchtriebener Schalk, und hat in diesem Stück als Kennzeichen Pfeife und Trommel; allerliebst ist der Auftritt, wie er zwei Bauernmädchen abspeis't, deren jede ihm die Vaterschaft eines unehelichen Kindes aufzügen will, und wie er die Aeltern derselben aneinander hetzt, um sich selbst aus der Affaire zu ziehn.

Ueber einige andere Stücke Ayrer's, die ich nicht näher kenne, mögen hier die Urtheile von Tieck im 1. Th. s. altd. Theat. folgen: Ayrer's Komödie vom König von Cypern, und der Königin in Frankreich ist wieder ein englisches Stück, Scene für Scene, mit wenigen Abänderungen, wie wir es noch jetzt von einem neuern Bearbeiter Lewis Machin, unter dem Titel The dumb knight, besitzen, 1608 gedruckt, und schwerlich vor 1607 geschrieben. Statt

der komischen Episode, die bei'm Deutschen dieselbe ist, die sich in den »Englischen Comödien« findet (von dem Jahn, der mit einem Stein Possen macht) hat der Engländer ein nicht gar züchtiges Zwischenspiel. — Von den dreißig Schauspielen Ayrer's sind fünf aus der römischen Geschichte genommen; das erste: von der Erbauung Rom's, ist durchaus ernsthaft; in den folgenden erscheint der engelländische Narr, entweder als Bote oder Nebenperson, er kann auch vielleicht bei einer spätern Ueberarbeitung eingeschoben sein, und diese Schauspiele, so wie das sechste, »die Tragödie vom Kaiser Otto dem dritten« mögen noch vor des Dichters Bekanntschaft mit den Engländern geschrieben sein. — Die Geschichte Kaiser Machmet's und der Eroberung von Konstantinopel hatte G. Peele in London ebenfalls bearbeitet, und dieß Stück war dort wegen seiner Popularität sprichwortlich geworden, doch mag das deutsche nach der bekannten Beschreibung von der Einnahme der Stadt ausgeführt sein. — Die drei Schauspiele aus unserm deutschen Heldenbuche, so wie die Tragödie vom Theseus, und vier lange Stücke vom Valentin und Ursus sind gewiß originell, obgleich man in den letzten, trotz ihrer undramatischen Verwirrung und der Häufung unnützer Figuren, immer die äußere Einrichtung der altenglischen Bühne durchschimmern sieht, so daß er schon gewohnt war, seine Figuren und Scenen nach dieser Theatereinrichtung zu ordnen. — Zwei Tragödien von der Melusina, die ein wenig mehr dramatisch zusammen gehn, sind ziemlich treu nach dem alten Mährchenbuche. Die Comedia (die 22ste) vom Soldan von Babilonia und dem Ritter Torello von Bavia ist aus dem Dekameron. Die zehnte vom Kaiser Theodosio, so wie die 23ste vom getreuen Ramo, auch Eduard III. sind nach populären Novellen gearbeitet, oder vielleicht auch nach englischen Vorbildern. Die 27ste nach den Menechmen des Plautus. Die 29te vom alten Buhler ist nur jene veränderte Farce in den »Englischen Komedien.« Auch die 30ste »von zween fürstlichen Räthen, die beide um ein Weib buhlten,« scheint nach einem engl. Original. — Ayrer's Uebersetzung des Julius redivivus von Frischlein ist zu Worms 1585 unter dem Namen des Uebersetzers erschienen.

Die Erscheinung, worüber wir jetzt Nachrichten einholen wollen, daß englische Schauspieler in Deutschland Vorstellungen gaben,

hat sich seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, wo sie Statt fand, nicht mehr wiederholt. Wohl haben die Akteurs der Franzosen zuweilen ihr Wesen bei uns getrieben, und noch jetzt gibt in Berlin eine französische Schauspielergesellschaft Vorstellungen: so begleitete auch Talma den Kaiser auf seinem Zuge gegen Rußland und spielte an einigen Höfen; ferner bestehn noch in einigen Residenzen, als Wien und Dresden, italienische Opern: aber ein englisches Theater ist seit dem Zeitalter der Meistersänger in Deutschland nicht mehr aufgeschlagen worden. Vielleicht findet in unseren Tagen ein Umgekehrtes Statt: daß deutsche Schauspiele in London aufkommen, da unter der über eine Million starken Bevölkerung sich auch viele Deutsche befinden (wie auch in Paris die größte Zahl der Handwerker aus unseren Landsleuten besteht), die Sinn für ihre Nationalbühne haben. — Wir wollen hören, was Tieck (Altd. Th. I. S. XXIII.) hierüber gesammelt hat: »Als in London die Theater blühten und selbst im Auslande berühmt waren, gingen zuweilen Schauspielertruppen nach den Niederlanden, um dort zu spielen, und ungefähr um das Jahr 1600 (vielleicht einige Jahre früher) treffen wir in Deutschland wandernde Schauspieler an, die unter dem Titel der englischen Komödianten herumreisen, um unseren Landsleuten eine, wenn auch nur schwache Vorstellung von der Höhe der englischen Poesie und von der Vortrefflichkeit der dortigen Schauspielkunst zu geben. Haben sie selber so gespielt, wie die Stücke geschrieben sind, die diese Wanderer in Deutschland herausgaben (wenn sie von den Spielern herrühren), so können wir uns keinen großen Begriff von ihrer Geschicklichkeit machen; aus ihrem Beifall sollte man schließen, daß sie viel leisten konnten, wenn die Deutschen nicht vielleicht, wegen der Neuheit der Sache, auch mit dem Unbedeutendsten sehr zufrieden waren. Im Jahr 1620 erschien ein Band Schauspiele unter folgendem Titel: Engländische Comedien und Tragedien, das ist: Sehr schöne, herrliche und auserlesene, geist- und weltliche Comedi und Tragedi Spiel, samt dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurtzweiligen auch theils wahrhaftigen Geschicht halben, von den Engelländern in Deutschland, an Königlichen, Chur- und Fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handelsstädten seynd agirt und gehalten worden, und zuvor nie in Druck außgangen. Anjetzo allen der Comedi und Tragedi Liebhabern, und Andern zu lieb und gefallen,

dergestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht daraus Spielweiß wiederum angerichtet, und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können. — Diese Gesellschaft bestand also nicht, wie es früher gewöhnlich war, aus Bürgern; diese Menschen machten aus der Schauspielkunst einen eigenen Beruf. Aber wer waren sie? Sollen wir sie, obigem Titel zufolge, für wirkliche Engländer halten? Oder waren es junge Deutsche, vom Komptoir der Hansa in London, oder Abentheurer, die jene Uebersetzungen der populärsten Schauspiele zu uns brachten? Es ist auch nicht unmöglich, daß Liebhaber des Theaters auf Spekulation nach London reiseten, und mit einem Vorrath von Manuskripten und einstudirten Rollen zurückkamen, und so in Deutschland ihr Glück versuchten. Es scheint, daß diese Leute allenthalben gefielen, ihr Stand mag auch erst viel später in Verachtung gesunken sein, denn man findet, daß ihnen und spätern Truppen der Magistrat der Städte feierlich entgegen kam, daß einer der ältesten Schauspieler, welcher genannt wird Lassenius (und der vermuthlich bei dieser Truppe war, da er um 1600 spielte), nachher Doktor der Theologie und dänischer Hofprediger wurde: ein Junker Hans von Stockfisch (wohl ein Theatername) erhielt von Johann Siegmund von Brandenburg 220 Thaler Gehalt nebst freier Station, und mußte ihm ungefähr 1614 eine »»Kompagnie Komödianten«« aus England und den Niederlanden verschaffen. Noch im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts finden wir viele Schauspieler, die ihren Stand verließen, und, da sie früher studirt hatten, wieder die Arzneikunst, Chemie oder andere gelehrte Beschäftigungen ergriffen; doch bald darauf, als sich die Schauspielertruppen nun ziemlich vermehrten, und sich jeder zum Direktor aufwarf, um auf kurze Zeit sich zu versuchen, scheinen wohl diese vielwandernden sich gegenseitig schadenden Spieler zu jener Abentheuerlichkeit und Armuth hinabzusinken, in welcher wir sie noch lange nachher antreffen.

Diese englischen Schauspieler sind es, welche Ayrer hatte kennen lernen. Ihr Buch wurde erst nach einigen Jahren mit einem zweiten Bande und lange nachher mit einem dritten vermehrt, der schon ganz unbedeutend ist; der erste Band, der ziemlich selten ist, obgleich er 1630 neu aufgelegt wurde, enthält einige dieser alten englischen Schauspiele in der schlechtesten deutschen Prosa, sehr unkorrekt gedruckt, und in einer Sprache, als wenn Jemand ungeschickten extem-

poristrenden Schauspielern nachgeschrieben hätte, voll fremder gemißhandelter Worte, undeutscher Konstruktionen, und nicht sparsam an groben Zweideutigkeiten und Unfläthereien.«

Ueber den in der Sammlung dieser Schauspiele enthaltenen Titus Andronicus habe ich schon in meinen Kunststudien gesprochen. Außer ihm ist das merkwürdigste Stück der Sammlung: »Comödia von Fortunato und seinem Seckel und Wünschhütlein, darinnen erstlich drey verstorbene Seelen als Geister, darnach die Tugendt vnd Schande eingeführt werden.« Das allbekannte Mährchen, welches schon von Hans Sachs auf die deutsche Bühne gebracht worden, ist hier unvollständig, und ohne Benutzung der tausend darin verborgenen Schönheiten, und mit einer kümmerlichen Allegorie und Sittenlehre, jedoch nicht ohne Kenntniß der Bühne und in einer zum Recitiren wohleingerichteten, wenn gleich inkorrekten Prosa vorgetragen. Cypern's, der Heimath des Fortunat, wird im Eingange nicht gedacht; wir finden ihn hülflos im Walde liegen und über sein Schicksal klagen; da tritt Fortuna ihn an und begrüßt ihn ganz testamentarisch:

»Fortuna.

Fortunate, Fortunate, steh auff vnd komm zu mir, denn die Stunde deines Glückes ist vorhanden.

Fortunatus.

Ja das thue ich gerne, denn in zwei Tagen habe ich keinen Menschen gesehen, aber ich verwundere mich zum höhesten, daß du meinen Namen also zu reden weiß, derhalben sag mir doch wer bistu?

Fortuna.

Verschrick nicht, Fortunate, ich bin die Göttin Fortuna.

Fortunatus.

(Fallet auff die Kniee nieder und spricht.) O Göttin Fortuna, so bitte ich vmb verzeihung.

Fortuna.

Stehe auff, Fortunate, aber sag mir was hat dich gezwungen in diesen Wald zu kommen. u. s. w.«

Pickelhäring macht die lustige Person, doch sind seine Späße wohl nur Impromptüs gewesen, denn im Texte steht blos: Allhier

rioso impertinente, oft wörtlich nach dem Spaniſchen. Silvia und Aminta iſt nach dem Ital. des Taſſo.

Noch ſo ſpät wie 1670 kamen drei Bände der Schaubühne engliſcher und franzöſiſcher Komödianten heraus. Hier iſt ſchon Einiges nach Moliere und anderen Franzoſen, und nur im letzten Bande ſind manche von den alten Stücken beibehalten.

Wilhelm Müller.

Wurde zu Deſſau am 7. Okt. 1795 geb. und ſt., zu früh für Kunſt und Wiſſenſchaft, am 1. Okt. 1827 als Herzl. Deſſauiſcher Hofrath und Bibliothekar. Als lyriſcher Dichter, Antholog und wiſſenſchaftlicher Forſcher höchſt ausgezeichnet, ſoll derſelbe, um als Dramatiker öffentlich herauszutreten, ſich ſelbſt zu wenig zugetraut haben: doch iſt er als Verf. einiger Stücke deſignirt, die pſeudonym erſchienen ſind. Im J. 1818 überſ. er den Doktor Fauſtus aus dem Engl. des Chriſtoph Marlow, eines erhabenen und phantaſiereichen, nur etwas geſchmackloſen Zeitgenoſſen Shakſpeare's. (Sein erſtes Schauſpiel ward 1590 aufgeführt, und er ſtarb 1593.) Müller's Werke hat G. Schwab nach ſeinem Tode geſammelt.

Wilhelm Müller hat, ſowohl was ſein lyriſches Talent als das Schickſal eines frühen Todes betrifft, große Aehnlichkeit mit unſerm ehrwürdigen Paul Flemming. Dieſer ward am 17. Okt. 1609 zu Hartenſtein im Voigtlande geb., ging 1633 und 1635 mit der holſteiniſchen Geſandtſchaft als Reiſearzt und Truchſeß nach Rußland und Perſien, und ſtarb, bald nach ſeiner Zurückkunft, am 2. April 1640 als Dr. der Medizin zu Hamburg. Wir beſitzen von ihm: Geiſt- und weltliche Poemata. Jena 1642 (Neueſte, mit einer Lebensbeſchreibung begleitete Auswahl von Guſt. Schwab, Stuttg. und Tüb. 1820). — Seine Sprache iſt einfach, und das Wort mehr durch den Gedanken, als der Gedanke durch das Wort geſchmückt. Schade, daß er ſich von der horaziſchen Manier, jedes Gedicht an eine beſtimmte Perſon zu richten, nicht losſagen konnte und allen ſeinen Poeſien die Form des Gelegenheitsgedichts gab. Er kann als der Vater des verbeſſerten deutſchen

Sonetts betrachtet werden; daher A. W. Schlegel ihn auch in einem Sonett besungen. — Dramatische Werke hinterließ er nicht, nur Uebersetzungen einiger Stellen aus dem Pastor fido. Seine Hirtenchöre sind ganz lyrisch und Gratulations-Gedichte.

Johann Ludwig Ferdinand Deinhardstein.

War Assessor bei'm Kriminalgericht zu Wien, und ist jetzt Prof. der Aesthetik auf der das. Universität: geb. das. 1792. Außer einem einaktigen Lustspiel: Ehestandsqualen (Wien 1820) besitzen wir von ihm:

1. Der Gast, Drama. — D., ein feiner Geist, als Kritiker wie Dichter, ließ das Stück zu einer Zeit über das Wiener Burgtheater wandern, wo die Schuld auf demselben großes Glück machte. Der Anfang desselben scheint ganz darauf hinauszugehn, daß wir hier ebenfalls ein Trauerspiel, worin ein Verbrechen durch ein Verbrechen gutgemacht werden soll, zu sehn bekommen: dieses Vorurtheil zerschlägt sich aber, je weiter die (fesselnde) Handlung fortrückt, und der Schluß, worin die Lehre aus dem Gebete: Vergib uns unsre Schuld wie wir vergeben unsern Schuldigern, zur That wird, bietet Versöhnung und Ausgleichung aller Kämpfe dar, die im Stücke und als Vorthaten desselben sich ereigneten. Die Fabel ist übrigens eine veraktete und Translokation einer arabischen Erzählung nach Schottland, dergemäß ein Pflanzer den ihm unbekannten Mörder seines Sohns bei sich aufnimmt, ihm Gastrecht zusagt und dieses treu hält, nachdem er erfährt, wen er bei sich beherbergt. D. ist noch einen Schritt weiter gegangen, als die arabische Erzählung, und läßt seinen Schotten sich nicht blos an seinem Gast nicht vergreifen, sondern ihn auch als Vertheidiger und Anwalt desselben gegen seinen eigenen (zweiten) Sohn, der den Tod seines Stiefbruders rächen will, auftreten.

2. Florette, Drama. — Eine bekannte Liebesgeschichte aus der Jugend Heinrich's IV., die schon zu vielen Novellen Veranlassung gegeben, ist zu einem artigen Seelengemälde verarbeitet. Des Königs Erscheinen hat nichts, was uns wegen seiner Weibersucht ihm abgeneigt machte, und im Charakter der Florette ist jede hypersentimentale Schwärmerei, wohin so leicht, z. B. bei der Erzäh-

lung von der durchschossenen Rose bei'm Schützenfeste zu Nerak, abgeirrt werden konnte, glücklich vermieden. — Das Dramolet wurde zuerst in Braunschweig aufgeführt.

3. Die verschleierte Dame, romantisches Spiel. — Ein von Scene zu Scene lieblicher werdendes Spiel, das zum Muster dienen könnte, wie man spanische Liebe in das deutsche Lustspiel verpflanzen sollte. Keine nüchterne Romantik, keine langweiligen Eifersüchteleien, aber lauter Intrigue und Witz von Innen heraus, und jedesmal, so oft eine Situation in das Bereich der Gewöhnlichkeit abzuirren droht, geistreiche Einwebung einer neuen Verlegenheit. Die Scene, wo die verschleierte und für einen Ausbund von Häßlichkeit verschrieene Dame als Kammermädchen Abends im Garten in die Arme ihres Ritters gaukelt, wird von selbst malerisch. Der alte Diener Kurt würde interessanter sein, wenn seine Kabalen, eine mögliche Vermählung Blanka's zu hintertreiben, sich humoristischer aussprächen.

4. Das Bild der Danae, Lustspiel. — Nachdem ehrenwerthe Dichter sich bemüht haben, ein Künstlerdrama in Aufnahme zu bringen, ist hier, dem Wesen des Malerschauspiels treu, ein glücklicher Versuch gemacht, auch das höhere Künstlerlustspiel an jenes anzuschließen. Daß in ein solches Lustspiel die bunte, abentheuerliche und seltsame Persönlichkeit des Salvator Rosa sehr passe, liegt am Tage, und D. verdient Lob, daß er durch ihn die artige Intrigue seines Stücks, das an schönen und auch an lustigen Stellen reich ist, leiten läßt. Des Bernardo Ravienna Auf jauchzen, als Salvator sein Bild der Danae preis't, erinnert an Oehlenschläger's Correggio. Einige lüsterne Anzüglichkeiten sind mit Grazie ausgesprochen.

5. Boccaccio, Drama. — Durch dasselbe ist Boccaz, der wackere Gelehrte und Sänger, der Gründer der italienischen Prosa, in würdiger Gestalt auf der deutschen Bühne erschienen. Vielleicht folgen ihm noch andere Meister der italienischen Dichtkunst nach, deren reichbewegtes Leben Stoff zur dramatischen Umgestaltung darbietet: worunter Dante den Vorrang verdienen dürfte. Ariost möchte sich für das feinere Künstlerlustspiel wohl eignen. Das vorliegende Drama ist das beste, was Deinhardstein in 1. Bd. seines Theaters (Wien 1827) geliefert hat. Der Gedanke, den Boccaz mit seiner geliebten und von ihm vielbesungnen Fiammetta zu verheirathen,

ist zwar, da derselbe nie verheirathet gewesen *), aus der Luft gegriffen, gibt aber durch den Widerstand, den diese Ehe im Konflikt mit der edelsten und großmüthigsten Freundschaft eines Mannes, dessen Gemahlin Fiammetta (unbewußter Weise) ist, findet, das Material zu den lieblichen, dichterischen und rührenden Situationen, woraus dieses Drama zusammengesetzt ist und aus denen die höhere Lehre:

Das Leben wär' ein mattes Possenspiel,
Wenn ihm der Schmerz nicht die Bedeutung gäbe —

als Erhebung für den gewinnenden und Trost für den verlierenden Theil hervorgeht. Die mancherlei Unwahrscheinlichkeiten, die im 1. Akt liegen, hat der Dichter im Anfange des 2. selbst gutzumachen und zu beschönigen gesucht. Im Uebrigen dürften diesem Drama keine Fehler vorzuwerfen sein.

6. Hans Sachs, dramat. Gedicht. — Erschien zuerst auf dem Hamburger Theater, kam sogleich auf alle deutschen Bühnen, und wurde ein so beliebtes Volksschauspiel, daß es D's Namen begründete. Wie schwach und ungenügend Manches auch sein möge, so ist das vaterländische Element, welches das Ganze durchdringt, doch wohlthuend. Dabei ist die scenische Verkittung wohlgefügt, so daß der geschickte Werkmeister sich nicht verkennen läßt; und auf der Bühne tritt das Bild des Ganzen rund und wohlgerathen hervor. Der Hauptfehler des Stücks ist ein geschichtlicher, indem die Leiden, welche dem verliebten Hans Sachs aus dem Grunde, weil er Schuster ist, bereitet werden, nur nach modernen Romanbegriffen über ihn verhängt sind. Der Stand eines Handwerkers war zu jener Zeit so geachtet, daß kein Bürgermeister einem Dichter grollen konnte, weil er ein Schuhmacher war; wie denn der Bürgermeister im Stück ja auch nur ein Meister ist. Die Erscheinung des Kaisers Maximilian erinnert an Käthchen von Heilbronn, und die Erzählung von dem Goldschmidt in Frankfurt an Lessing's Nathan. An Eoban Hesse handelte der Dichter Unrecht, indem er diesen Mann, von dem man nichts weiß, als daß er ein Freund der Reformation, ein guter Schachspieler und ein zierlicher Dilettant in lateinischen Versen war, zu einem völligen Gecken umschuf. Die meistersängerlichen Nebenpersonen dürften nur höchst schwache Repräsentanten des Standes sein, dem sie angehören. Sachs und

*) S. Soltau's Uebers. des Dekameron, Berlin 1803, Vorrede S. X.

Kunigunde sind für dramatische Künstler zwei beliebte Rollen geworden. Das Stück ist 1829 zu Wien im Druck erschienen. Ein Anhang liefert 1. Göthe's Einleitworte zu seinem bekannten Gedicht, behufs der Aufführung auf der Berliner Bühne; 2. Auszug aus Zimmermann's Rez. des H. Sachs.

7. Erzherzog Maximilian's Brautzug, dramatisches Gedicht. — D. hat den Vater der italienischen Dichter auf die Bühne gebracht, und das Stück war gut; er zog darauf den Dichter unter den Schustern auf die Bretter, und das Stück war mittelmäßig; jetzt hat er den Dichter unter den Kaisern in's dramatische Leben gerufen, und das Stück ist schlecht. Wenn die poetische Ader eines jungen Autors in diesem Verhältniß auslauft, so bangt uns vor den Tagen desselben. Maximilian ist ein Charakter, in dem schon die Geschichte den poetischen Stoff giebt: der letzte Stern des Mittelalters, der vor dem Aufgang der Morgenröthe einer neuen Welt mit hellem Glanz aufblitzte, knüpft sich an sein Heldenleben die Wehmuth, womit wir den Untergang begleiten, und das Gefühl der Freude, womit wir über Entschwundenem und Trümmern ein neues Zeitleben feiern. Er war Dichter und Gesetzgeber, Krieger und Kaiser; und wenn er in seiner Jugend als Theuerdank *) halb der Sage angehört, so soll die Muse nicht versäumen, zu diesem seinem Jugendleben zurückzugehn und die poetischen Elemente desselben zu sammeln. Letztere sind namentlich: sein Abentheuer auf der Martinswand, und sein Liebesbündniß mit Maria v. Burgund. Aus ersterm rettete ihn bekanntlich, dem Volksglauben gemäß, ein Engel, und in letzterer fand er seinen irdischen Genius. Aus dem Engel in Tyrol hat D. einen Narrn gemacht, der den Erzherzog auf eine natürliche Weise rettet; und aus dem in Brabant ein kühles gebildetes Frauenzimmer, das interessant zu werden vermeint, indem es sich nach den Beschaffenheiten des Leibes und der Seele des zukünftigen Gatten mit ungenirter Naivität erkundigt. Wahre Dramatiker suchten das baare Faktum zu symbolisiren; D. war bemüht, es zu vernüchtern, und auf eine kalte Weise den trocknen Begriff zu entdecken. Zu dieser prosaischen Auf-

*) Diesen Namen hat Maximilian I. in dem Gedichte Melchior Pfinzing's, weil seine Gedanken von Jugend auf nur auf theuerliche (abentheuerliche) Dinge gerichtet waren.

faſſung der Idee geſellt ſich eine ſchülerhafte Kompoſition der Begebenheiten; Alles iſt verworren und auseinandergeriſſen; große Puppen, die für Menſchen gehalten ſein möchten, ſprechen in den verbrauchteſten Phraſen, in welche ſich oft gehörte Sentenzen verronnen, die verbrauchteſten Geſinnungen aus, und aus dem ganzen Gemälde tritt keine Figur hervor, für die man ſich intereſſiren möchte. Von Charakteriſtik und dramatiſcher Prägnanz keine Spur; der Kaiſer ſpricht wie ſein Gefangenwärter, der Tyroler wie der Niederländer, und ſelbſt der Narr iſt darin der Prinzeſſinn gleich, daß beide jedesmal, wo ein ſtarkes Gefühl ausgeſprochen werden könnte, in eine falſche Sentimentalität verfallen. Der Hofnarr Kunz Roſen iſt übrigens noch die erträglichſte Figur des Stücks; und wenn der Autor ihm gleich keinen erquickenden Gemüthswitz in den Mund gelegt hat, ſondern nur ein paar weltbekannte Anekdotenpointen, ſo iſt er doch wenigſtens derjenige, der die Handlung leitet: weßhalb das Stück auch füglicher »Erzherzog Maximilian's Narr«, als »Erzherzog Maximilian's Brautzug« hieße, da dieſer Brautzug durch nichts, als durch eine nicht einmal abentheuerliche, dabei unhiſtoriſche Gefangennehmung des Erzherzogs denkwürdig erſcheinen ſoll, woraus ihn wiederum, wie damals aus der Haft des Inſprucker Gebirgs, der Narr befreit. Bei allen dieſen Mängeln merkt man außerdem, daß der Dichter ſich bald an Kotzebue, bald an Grillparzer anlehnt. Maximilian wäre eine ſchwache Geburt der Phantaſie, ſelbſt wenn dieſer Charakter kein hiſtoriſcher und als ſolcher nicht doppelt vergriffen wäre. Maria von Burgund tritt nur im erſten und letzten Akt auf, im erſten, um das bekannte Teſtament ihres Vaters Karl's des Kühnen zu entſiegeln, und im letzten, um ihrem Bräutigam in die Arme zu eilen; langweilige Geſpräche zwiſchen ihren Hofbeamten bilden die Expoſition, und Floskeln des Erzherzogs, die an kein Ende kommen wollen, den Schluß des Stücks. Adrian von Raſſinger iſt der lumpigſte Böſewicht, für den ein Dichter je Dinte verſchrieben hat; wie erbärmlich iſt der Umſtand motivirt, daß er den Erzherzog auf die Martinswand verlockt; was will die Geſchichte mit dem Papiere ſagen, welches er dem franzöſiſchen Geſandten einhändigt; und wie toll lächerlich iſt ſein Hinauslaufen und Abfegen im Augenblick der Gefahr? Die langen Geſandtſchaftstiraden im erſten Akt ſind nur dadurch auf einen Augenblick belebt, daß Ritter Diepold von Stein, Botſchafter

Oesterreichs, eine Schilderung von den Eigenschaften und Vorzügen Maximilian's entwirft, welche gewiß in Wien ihre Wirkung nicht verfehlt hat, der schönen Beziehungen auf den erlauchten Fürsten wegen, dem dort unter dem Purpur das Herz eines Vaters schlägt. Ob die Betrunkenheit des Genter Gefangenwärters zur Folie der Majestät Maximilian's dienen könne, bleibt ununtersucht. Ich habe in dem ganzen Schauspiel keinen Moment auffinden können, den ich eines Manes, wie D., würdig gefunden hätte. —

D. besorgt gegenwärtig den Artitel Dramaturgie für die Wiener Jahrbücher, und liefert in diesem Zweige Arbeiten, die ihm alle Ehre machen. Er geht selten von einem beschränkten, nie von einem ganz unrichtigen Standpunkt aus, hängt nicht an Liebhabereien, und entwickelt das tiefere Blüthenleben der neueren poetischen Werke frisch und keck. Es erscheint kein dramat. Werk von irgend einer Bedeutung, das er in dieser Art nicht scharf und klar in's Auge faßte. Sein neuestes Bühnenwerk heißt »der Egoist.«

D. hat sich auch als leichten Novelliſten hervorgethan, seine bekannteste Erzählung ist die in der Wiener Zeitschrift enthaltene Stradella, woraus Dr. Römer ein gleichnamiges Drama gebildet. Zu einer Novelle ist der hier behandelte Stoff allerdings sehr passend, minder zu einem Drama, am allerwenigsten zu einem Künstlerdrama. Es ist zufällig, daß ein italienischer Komponist an der Spitze der Handlung steht, und da seine menschlichen Schicksale nur ein einzigesmal (bei der projektirten Ermordung) mit seinem Künstlerthum verwebt erscheinen, so könnte jede andere Person diesen Platz ebenso gut einnehmen. Wenn D. Erfinder der unterhaltenden, wenngleich nicht neuen Fabel ist, und Niemand behaupten wird, daß die Umgießung derselben zu einem Drama mit sonderlicher Geschicklichkeit vollzogen ward, so reduzirt sich das Verdienst des Dr. R. bei dieser Arbeit von selbst auf Null.

Hans Sachs, den Göthe zuerst feierte, und dessen Leben und Wirken Deinhardstein neuerdings bei seinen vergeßlichen Landsleuten in Erinnerung brachte, finde hier eine ausführlichere Würdigung. Ich glaube diese am besten zu veranstalten, indem ich den Inhalt seiner vorzüglichsten Dichtungen nach der Reihenfolge ihrer Entstehung durchgehe. Sachs war der vorzüglichste Meistersänger, ward am 5. Nov. 1494 (nach Anderen 1498, was aber, nach seinem Schlußgedicht im

5. Bd. seiner Werke, falsch ist) zu Nürnberg geb., und st. daselbst am 25. Jan. 1576 als Schuhmacher. Wir besitzen von ihm:

Sehr Herrliche Schöne vnd warhaffte Gedicht. Geistlich vnd Weltlich, allerley art, als ernstliche Tragedien, liebliche Comedien, seltzame Spil, kurzweilige Gesprech, sehnliche Klagreden, wunderbarliche Fabel, sampt anderen lecherlichen schwenken vnd bossen u. s. w. Welcher stück seynd dreihundert vnd sechs vnd sibentzig u. s. w. Nürnberg 1558.

J. H. H. (Häßlein) gab 1781 zu Nürnberg einen Auszug aus Hans Sachs mit beigefügten Worterklärungen heraus, weil die patriotische Verwendung des Legationsrath Bertuch für eine klassische Ausgabe der sämmtl. Werke des Hans Sachs von dem Publikum nicht hinlänglich unterstützt wurde. Aber auch das Häßlein'sche Unternehmen stockte mit dem 1. Bde. Die Gründe warum, s. in Gräter's Bragur, Lpz. 1791, Bd. I. — Einen Auszug gab ferner J. G. Büsching in 3 Bänden, Nürnberg 1816—24. Lebensbeschreibung Hans Sachsens v. S. Ranisch, Altenburg 1765.

Der erste Band der Sachsischen Dichtungen enthält:

1. Tragödie von der Schöpfung, Fall vnd außtreibung Ade aus dem Paradeiß, hat 11 Personen vnd drei Actus. — Eine poetisch schönere Genesis, als die uns von Moses aufbewahrte, hat kein Volk aufzuweisen, und die Dichtkunst ist bei diesem Gegenstande recht eigentlich berufen, ihn mit den unschuldigen Farben ihrer Malerei auszuschmücken, und vom Paradiese ein paradiesisches Bild zu entwerfen. Manche haben sich an diesem Stoffe versucht, ihn aber meines Erachtens noch nicht bewältigt. Unzertrennlich von der Entstehungsgeschichte der Welt, ist der Sündenfall der Menschen, eine durch höhere Nothwendigkeit bedingte, im Konflikt der Urweltkräfte motivirte, und dabei so außerordentliche Tragödie, daß ich keine großartigere wüßte. Handelt es sich in den meisten Trauerspielen um den Tod Eines Menschen, oder aber wie bei den Griechen um den Untergang von Familien, so ist im adamitischen Sündenfalle das Verderben, das tragisch-dämonische Verhängniß des ganzen Menschengeschlechts, und jene ewige schauerliche Kette von Mißverhältnissen, Qualen und Zweifeln, die ohne Hülfe einer Offenbarung zu beseitigen vieltausendjährige Grübeleien noch nicht

vermocht haben, im Kerne enthalten. Bei dieser Geschichte kann ein Dichter Fragen aufwerfen und lösen, wovon sich die Philosophie bisher noch nichts träumen ließ; und vielleicht tritt einmal ein solcher auf, um den Reigen der ersten ewigen Welttragödie anzustimmen. Derjenige Mann, der den Sündenfall des Faust schilderte, hätte uns auch die gesunkene Menschheit und das in Einem vereinigte Verderben mit der Riesenfeder seines Genius zeichnen können. — Hans Sachs nimmt sein Thema nicht so hoch. Er gibt eine ehrliche und schlichte, in dialogischer Form vorgetragne Paraphrase des Eingangs zur Genesis, läßt unsern Herrgott ganz bürgerlich auf Erden spaziren und sich in Knittelversen mit den beiden ersten Menschen unterhalten. Der alte Herr spricht so vertraulich, daß man sich ordentlich wundern muß, wie er über den Apfelbiß eines neugierigen Weibes sich so höchlich erzürnen und den Fluch über ihre Nachkommen aussprechen kann. Auch Engel und Teufel spielen mit, die verführerische Schlange redet und gleißt recht manierlich, Satan und seine Genossen halten sogar boshafte Tänze, und wie bei jedem Hans Sachsischen Stücke bekommen wir zum Schlusse ein gutes Moralresumé, welches dießmal vom Cherub mit dem Flammenschwerte gesprochen wird, als Anmahnung zur Buße und zu einem christlichen Lebenswandel, mit in den Kauf.

2. Comedia, die ungl ichen Kinder Eue, wie sie Gott der HERR anredt, hat 19 Personen, vnd 5 Actus. — Der Ehrenhold tritt auf, neigt sich, und hält einen Prolog, worin er unter Andern erzählt, H. Sachs habe sein Stück aus dem Lateinischen des Philipp Melanchthon entnommen. Er citirt aber eine falsche Stelle, die er selbst wahrscheinlich nur dem Hörensagen nach kannte. Denn Melanchton hat niemals ein solches Stück geschrieben, sondern erzählt nur in einem seiner Briefe den Inhalt eines ähnlichen Schauspiels, das er vor Zeiten mit Freuden gelesen. (Vgl. Kunststudien S. 163.)

3. Comedia von Jakob, und seinem Bruder Esaw, hat 14 Personen vnd 5 Actus. — Der Ehrenhold erklärt, der Dichter wolle dießmal, der Genesis treu, in deutscher Stimme eine Geschichte erzählen. Die alttestamentarische Einfalt ist noch um ein Großes gesteigert. Zur Probe die erste Scene (zum leichtern Verständniß modernisirt):

Isak geht an einem Stecklein ein, setzt sich, und spricht mit aufgehobenen Händen:

Ach Herr Gott in dem höchsten Thron,
Wie viel Gutthat hast mir gethon
Und meinen Vätern, bis hieher,
Ich bitte dich, mir Eins gewähr',
Und ist dieß mein' herzliche Bitt',
Weil ich habe kein Leibs-Erben nit,
Weil Rebecca mein herzlichs Weib
Gänzlich unfruchtbar ist von Leib,
So bitt' ich, du wolleſt mir geben
Ein Leibs-Erben bei meinem Leben,
Daß nit mit mir absterb' mein Geschlecht,
Mein väterlich Erb' ward ein Knecht,
Weil du verheißest Abraham
Mein Vater, zu mehren sein Saam,
Wie die Sterne des Himmels Heer,
Unzählig wie der Sand am Meer,
Ganz festiglich glaub' ich deine Wort,
Wirst mir gewähren an dem Ort,
Doch geschehʼ Herr Gott der Wille dein,
Laß du mich dir befohlen sein.

Rebecca geht ein mit ihrer Magd und spricht:

Isak mein Herr und lieber Mann,
Gott der hat Gnad' an mir gethan,
Von unsrer großen Bitte wegen,
Hat über mich ausgossen sein Segen,
Ich bin fruchtbar und schwanger worn,
Aber groß Gestöß und Rumorn
Hatte die Frucht in meinem Leib,
Darumb ich als ein schwaches Weib
Dasselbig hab' dem Herren klagt,
Gott aber selber zu mir sagt:
Fürcht' dich nicht, Rebecca du Weib,
Zwei Völker sind in deinem Leib,
Zweierlei Leut' sich scheiden werden
Aus deinem Leib allhie auf Erden,
Ein Volk dem andern ob wird liegen;
Der Kleinre dem Großen wird gesiegen.

Isak spricht:

Dabei ist klärlich zu verstehn,
Daß du trägest der Söhne zween,

Herr Gott wie mildreich ist dein Güt',
In dir erfreut sich mein Gemüth,
Du verläßt Niemand der auf dich traut,
Auf deine Gnad' und Güte baut,
Du bist allein Gott, keiner mehr.

Rebecca greift auf den Bauch und spricht:

Mein Herr, mich dünkt, mir sei gleich weh,
Ancilla, nach der Wehmutter lauf,
Ruf etliche Nachbarin herauf,
Wann ich muß wahrlich bald gebährn.

Isak spricht:

Rebecca, Gott wird dir gewährn,
Zu dem hab' dein Vertrauen du,
Gott geb' dir Glück und Heil darzu.

Sie und die Maid gehen aus.

Isak spricht:

Herr Gott, gib du Heil und Genad',
Von Kindesbanden sie entlad',
Es steht dir All's in deiner Hand,
Du bist ja der einig Heiland.

Ancilla bringt zwei Kinder und spricht:

Herr, unsre Frau glücklich spat
Zween schöne Söhn' geboren hat.
Darumb gebt mir das Botenbrot.

Ein paar Zeilen später sind die Zwillinge auch schon groß und erwachsen, und Esau kommt zugleich mit Jagdhorn und Waidwerk und klagt über starken Appetit.

4. Comedia von der Hester, die ganze Histori zu recitiren, hat 13 Personen vnd 3 Actus. — Die ganze, dramatisch so oft maltraitirte Geschichte von der schönen Jüdin Esther ist komisch, und vollkommen im ironischen Tone des Puppenspiels gehalten. Der Narr, der mit gutmüthigen Späßen hier zum erstenmal bei S. auftritt, vermehrt diesen Ton noch. Die Schlußverse haben eine antiquarische Merkwürdigkeit. Mardocheus spricht, nachdem die Juden aus der Sklaverei erlöst sind:

Lob sei dir Gott in diesem Krieg,
Deim lieben Volk hast geben Sieg

Wider die uns in Tod ergaben,
Hast unser Haupt frei auferhaben,
Das wolln wir allen Juden schreiben,
Und soll auch im Gedächtniß bleiben
Gottes Wohlthat, daß man als heut
Forthin jährlichen leb' in Freud',
Das soll forthin genennet sein
Die Fastnacht allen Juden gemein,
Deß wollen wir uns fröhlich ermeyen,
Mach auf, Spielmann, ein züchtig Reihen,
Auf daß wir uns alle erfreuen.

(Nach dem Tanzen gehn sie alle in Ordnung ab.)

Man ersieht aus dieser Stelle, daß unsre jetzige Einrichtung, bei dem recitirenden Schauspiel Musik anzuwenden, meist zur Ausfüllung der Zwischenakte, schon damals bestand.

5. Comedia, von dem Thobia, vnd seinem Sohne, die ganze Historie hat 14 Personen vnd 5 Actus. — Der Styl ist wieder ernsthaft, und der Dichter verspricht, er wolle geben

Eine Historie heiliger Schrift,
Die andre Kurzweil übertrifft,
Weil sie ist der Ehleut ein Spiegel,
Der Kinderzucht ein wahres Siegel,
Der milden Barmung wohl ein Schild,
Der Geduld ein schönes Fürbild,
Der Tugend eine lichte Lucern,
Und der Gottesfurcht ein glänzender Stern.

Die Begebenheit mit der Schwalbe wird blos erzählt.

6. Comedia, mit zwölff Personen, daß Christus der wahre Messias sei. — In Form eines Prozesses, wobei die Beweisstellen aus dem alten Testament nach Buch und Kapitel citirt werden, zanken sich ein christlicher Doktor und ein jüdischer Rabbi darum, ob Christus für die Christen überhaupt oder blos als Messias der Juden auf Erden erschienen sei. Als Zeugen werden die Altväter des Testaments und die Propheten konfrontirt und protokollirt. Der Rabbi gibt sich am Ende gefangen, und fragt:

Was soll ich thun auf dieser Erd,
Daß ich doch endlich selig werd?

worauf der christliche Doktor antwortet:

Glaub' in Christum, den Heiland,
Den Sohn Gottes, uns hergesandt,
In den gebenedeiten Saamen,
Laß taufen dich in seinem Namen,
So woll'n wir Gott bitten für dich,
Daß er dich aufnehm' gnädiglich
In seinen christlichen Bund,
Und erleucht deines Herzens Grund'
Mit seinem tröstlich heilsamen Wort,
Daß er je länger mehr und fort
In Erkenntniß Christi aufwachs',
Das wünscht uns Allen Hans Sachs.

Als Schlußformel ist die Einwebung des Namens Hans Sachs in den Text, wenn es sich (wie hier) auch noch so schlecht paßt, stereotyp. Eine Anzahl von Gesprächen, sg. Kampfgesprächen geistlichen und weltlichen Inhalts, die Hans Sachs zwischen seine Tragödien, Historien und Schwänke schiebt, haben vom Dramatischen nur die dialogische Form, und gehören daher nicht hierhin.

7. Tragedia, mit vier vnd zweintzig Personen zu agiren, die Virginia. — Aus dem Eingange zum Prolog des Herold geht hervor, daß die sachsischen Stücke ordentlich memorirt und (von Bürgern) gespielt worden sind. Es heißt:

Heil und Glück ihr ehrsamen Herrn,
Zu euch sind wir kommen von fern,
Aus sondrer Freundschaft und Vertrauen
Der züchtgen Weiber und Jungfrauen,
Zu spielen hie aus der Memorie
Eine wahrhaft geschehne Historie.
Zu Roma in der mächt'gen Stadt
Vor Jahren, als beschrieben hat
Titus Livius der Geschichtsschreiber
Vonwegen der züchtigen Weiber ꝛc.

Die Handlung verräth die Kindheit, worin die dramatische Kunst noch lag. Appius sieht Virginien, entbrennt für sie, und ersucht eine Kupplerin, das Mädchen zu seinem Gelüste zu bewegen. Als diese nichts ausrichten kann, verspricht er dem Klaudius zehn Kronenthaler, wenn er ihm die Jungfrau stehlen wolle. Es geschieht, und die prozessualischen Debatten hierüber nehmen die übrige Zeit weg. — Unter einem jeden Gedichte steht Tag und Jahrszahl, zweifelsohne die der Abfassung. So hier: Anno Domini, M. D. XXX, am 2. Tag Dezember.

8. Eine klägliche Tragedi, deß Fürsten Concreti, mit 10 Personen zu spielen, vnd hat 5 Actus. — Die Keime zu einer guten und rührenden Tragödie sind hier in lieblicher Jugend bereits vorhanden. Die Sage, daß man einem Buhlen das Herz ausgeschnitten und es der Geliebten vorgesetzt, ist in Italien und Frankreich im Munde des Volkes. Die französische hat Jouy im Eremiten schön erzählt, und Uhland in seinen Romanzen von der Dame von Fayel meisterhaft versifizirt. H. Sachs entnahm sie dem Boccaz, ebenso Bürger in seiner Ballade »Lenardo und Blandine«, die der italienischen Tradition ganz treu bleibt. Der unverhohlne Naturdrang des Weibes zum Manne, den Gismunda bei unserm Meistersänger an den Tag legt, bürgt dafür, daß sein Zeitalter auf der Bühne reinmenschliche Gefühle am liebsten aussprechen hörte, und Gismunda darf, als ihr Vater sie wegen der nächtlichen Zusammenkunft mit Guiskard hart angeht, ihm in's Gesicht sagen:

Hättst du mit Heirath mich versehn,
So wär' solch Uebel nicht geschehn.

Ja, H. Sachs folgert daraus im Epilog die tolerantesten Grundsätze über die körperliche Liebe, und bittet die Aeltern, bei ähnlichen Begebenheiten lieber ein Auge zuzudrücken, als das Uebel durch scharfe Maaßregeln noch ärger zu machen.

9. Ein Comedi mit 13 Personen, die gedultig und gehorsame Marggräfin Griselda, vnd hat 5 Actus. — Eine dem Boccaz entnommene vortreffliche Novelle, die durch Paer's Kompositionen noch jetzt auf den italienischen Bühnen lebt, und sich den verwandten Sagen von einer Genovefa, Euryanthe u. s. w. zur Seite stellen darf. Markgraf Walther von Salutz nimmt, auf dringendes Bitten seiner Räthe sich zu verheirathen, ein armes Hirtenmädchen zur Frau, weil er in diesem Stande noch Gehorsam und Anhänglichkeit vermuthet, woran er in der vornehmen Welt nicht glaubt. Nachdem er mit Griselden zwei Kinder gezeugt, beschließt er ihre Treue und Unterwürfigkeit auf die Probe zu setzen. Erst wird der Mutter die Tochter, dann der Sohn abgenommen, unter dem Vorwande, sie sollten ermordet werden. Griselda gehorcht, und duldet für sich in Unterwürfigkeit. Die Kinder werden in Bologna erzogen, ohne daß die Mutter von ihnen weiß. Die zweite Probe besteht darin, daß Griselda vom Markgrafen als Gattin fortgejagt, und nur mit einem Hemde bekleidet zu ihrem Vater auf's Dorf

zurückgeschickt wird. Sie ist gehorsam; und ebenso gehorsam bleibt sie bei der dritten Probe, wo der Graf ihr befiehlt, seiner neuen eben eingetroffenen Gemahlin an der Hochzeittafel aufzuwarten. Da ist das Herz des Mannes gerührt und erschüttert, er erklärt ihr, die neue Braut sei nicht seine Braut, sondern sei ihre in der Fremde auferzogene Tochter, und erhebt die treu Bewährte in den vorigen Glanz. — Auch dieses Stück ist wie das vorige sinnig und hold. Nur ist die Zeit länger gedehnt, denn bis zum Anfang des 4. Akts sind schon 14 Jahre verflossen.

Aus einer Stelle scheint hervorzugehn, daß man damals (wie zuweilen noch jetzt) ein Trauerspiel und ein Lustspiel an einem Abende bei festlichen Gelegenheiten zusammen spielte. Als nämlich der Rath Marko erzählt, welche Vorbereitungen er zur Hochzeitfeierlichkeit des Markgrafen angeordnet, sagt er unter Anderm:

Es ist bestellt ein traurig Tragedi,
Darauf ein fröhlich Komedi.

10. Comedia, darinn die Göttin Pallas die Tugend, vnd die Göttin Venus die Wolluſt verficht, vnd hat zwölff Person, vnd drey Actus. — Der Inhalt ist schon im Titel angedeutet, die Form die eines dramatischen Prozesses, als Zeugen sind Herkules und Epikur vorgeladen, und Kaiser Karl (5.) macht den Richter. Alles ist auf gute Lehren und Rathschläge abgesehn, und mit viel Schalkhaftigkeit durchgeführt.

11. Eine schöne Comedia, mit dreyen Personen, Nemblich, von einem Vatter, mit zweyen Sönen, vnd heist der Karg und Mild.

12. Ein kurzweylig Spil, mit vier Personen, Nemblich: Ein Richter, Ein Buler, Ein Spieler, vnd ein Trinker.

13. Ein Comedi mit dreyen Personen zu spilen, Nemblich: Ein Vatter, Ein Sohn, vnd ein Narr.

Auf diese drei Stücke so wie auf die anderen ehrbaren Moralien des Hans Sachs kann man die Worte des alten Nürnberger Editors seiner Werke, Georgius Willer, anwenden, wenn er sagt, es sei

»darinnen Gerechtigkeit, Rath, Lehre, Liebe, Furcht, Ehrbarkeit, Ehrerbietung, Gottesfurcht, Andacht, Tapferkeit, Kunst, Weisheit, Fleiß, Billigkeit, Scheu, Einigkeit, Gemein-

schaft, Glauben, Wahrheit, Mildigkeit, Geduld, Zucht, Schaam, Demuth, und alle Tugend gehandelt, und der Menschen Wesen und Wandel gelehret, die dem gemeinen Manne und dem Vaterlande deutscher Nation sehr dienstlich und löblich sein mögen.«

14. Comedia, oder Kampffgesprech, zwischen Juppiter vnd Juna, Ob Weiber oder Mänder zum Regimenten tuglicher sein. Hat fünff Person. — Der Gegenstand ist recht zur Posse geeignet, Sachs hat aber das Lustige verschmäht, und sich dagegen bemüht, einen großen Wust von historischer, antiquarischer und mythologischer Gelehrsamkeit auszukramen, wobei er sich denn auch zuweilen vergalloppirt und einen verkehrten Namen braucht, z. B., wenn er sagt:

Admeto starb für ihren Mann,

wo er den Admet mit der Alceste verwechselt. Etwas Komisches liegt allenfalls in der Mischung der Begriffe des griechischen und neuern Zeitalters und in den lächerlichen Anachronismen.

15. Ein lustig Faßnachtspiel, mit drey Personen, Das Narrenschneiden. — Ein ächt volksthümlicher Schwank, der manchem ehrlichen Pegnitzbewohner vor Lachen die Thränen in die Augen getrieben haben mag. Ein Kranker klagt über Leib- und Magenbeschwerden, man gibt ihm zu purgiren, aber das Drücken und Zwicken in den Gedärmen will nicht aufhören. Der Arzt erklärt ihm, er müsse ein Nest voll Narren im Bauche haben, und erbietet sich sie herauszuschneiden. Der Kranke willigt ein, und die Operation, das Schneiden der Narren, beginnt. Einer nach dem andern: Hofart, Geiz, Neid, Unkeuschheit, Völlerei, Zank und Faulheit, wird herauspraktizirt, und der Doktor macht seine Bemerkungen über jeden. Zuletzt holt er das ganze Nest der Narren heraus, und da kommt denn zum Vorschein (in Sachs' Sprache):

Allerley Gattung, als falsch Juristen,
Schwartzkünstner vnd die Alchamisten,
Finantzer, Alefantzer vnd Trügner,
Schmeichler, Spotfeler vnd Lügner,
Wunderer, Egelmeyer vnd Leunisch,
Grob, ölprer vnd hewnisch,
Undankbar, flocknarren vnd gech,

Fürwitzig, leichtfertig vnd frech,
Gronet vnd gremisch die allzeyt sorgen,
Böß zahler die doch gern borgen,
Eyfrer so hüten ihre Frawen,
Die ohn noth rechten ohn nutz bawen,
Spieler, Bögschützen, vnd Waidleut,
Die vil verthon auch kleiner Beut,
Summa summarum wie sie nannt
Doctor Sebastianus Brand
In seinem Narrenschiff zufahrn.

16. Ein Kurtzweiliges vnd lustiges Faßnachtspiel, mit dreyen Personen, die holen Krapfen. — Ein Bürger und Edelmann wollen einen Bauern, der zur Stadt Nürnberg gekommen ist, um ebenfalls an den Fastnachtsfreuden Theil zu nehmen, nicht in ihrer Gesellschaft dulden, rücken ihm die Ungebührlichkeiten seines Standes vor und versuchen ihn zur Stube hinaus zu spediren. Der Bauer vertheidigt aber sein Bauernthum so wacker und weiß auf jeden Vorwurf, zwar derb, aber so treffend zu dienen, daß der Edelmann andern Sinnes wird und ihn mitnimmt, um ihn zu traktiren.

17. Ein schön Kurtzweilig Faßnachtspiel, mit dreyen Personen, Nemblich, Ein Kelner vnd zwen Bawern, die holen Bachen im deutschen Hofe. — Worauf sich die Geschichte mit dem Bachen im Gasthofe zu Nürnberg bezieht, verstehe ich nicht. Es ist aber eine so launige, fast in Abraham Santa Klara's Manier geschriebene Stelle in dieser Posse, daß ich sie hier wiedergeben will.

Kellner (zu Heinz Flegel, einem Bauern.)

Nun will ich hören, sag nur her,
Wie es mit deiner Frauen steh.

Heinz Flegel.

Kellner ich hab' eine gute Eh',
Ich bin der Herr im Haus längst worden,
Und halt' neunerlei geistliche Orden
Daheim in meinem ehlichen Stand.

Kellner.

Wie ist der erste Orden genannt?

Heinz Flegel.

Der erste, das was der englische Orden,
Erstlich da ich war Bräutigam worden,

Da fenstert' ich schon alle Nacht,
Viel Nestelkränzlein sie mir macht',
Da kauft' ich ihr ein Kirchtag dran,
So warf sie mich mit Augen an,
Da thäten wir in die Sackpfeifen singen,
Auf der Hochzeit tanzen und springen,
Da waren wir aller Freuden voll.

Kellner.

Wie lang wehrt' dieser Orden wohl?

Heinz Flegel.

Ei lang, wohl anderthalbe Wochen.

Kellner.

In welchen Orden seid ihr darnach krochen?

Heinz Flegel.

In der deutschen Herrn Orden wir kamen,
Wir aßen, tranken und saßen beisamen,
Und lobten Sankt Martin allwegen,
Auf Hochzeiten und auf Kirchtägen,
Da warn wir endlich Mann im Haus,
Meine Frau soff, ich gab Geld aus,
Ohn was sie heimlich ohn hat worden.

Kellner.

Sag, welches war der dritte Orden?

Heinz Flegel.

Das ist der Baarfüßer Observanz,
Gott geb' der Armuth Sankt Veits Tanz,
Dem Beutel haben wir gestreit,
Groß Mangel ist an kleinem Geld,
An grobem Geld ist es gar Müh,
Ohn Silber gehn wir wie die Küh,
Ein lange Zeit muß ich bekennen.

Kellner.

Thu mir den vierten Orden nennen.

Heinz Flegel.

Der vierte ist Prediger Orden,
Darin bin ich schier Prior worden,
Meine Frau die bringt mir Ungeduld,
Sie gibt mir, und ich ihr die Schuld,

Wenn sie mich kiffelt, schmäht und schilt,
Mit Fluchen ich ihr wieder gilt.

Kellner.

Treibt ihr den Orden allemal?

Heinz Flegel.

Zu Bett und Tisch und überall,
Red' ich ein Wort, so redt sie zwei,
Und haben oft im Haus ein Geschrei,
Als woll' man Wölf' darinnen jagen.

Kellner.

Thu mir den fünften Orden sagen.

Heinz Flegel.

Das ist der lieben Märtrer Orden,
Wenn wir sind etwan schellig worden,
Und einander im Haus umjagen,
Mit Kratzen, Krellen, Raufen und Schlagen,
Da liegt jedes ein Weilen ob,
Meine Frau ist bös, so bin ich grob,
Wenn sie wirft oft mit Hafen nach mir,
So schmitz' ich denn mit Tellern zu ihr,
Und reißen auch oft aneinander,
Daß wir bluten wie die Säu' beidsander.

Kellner.

Wie oft treibt wohl den Orden ihr?

Heinz Flegel.

Alle Woch einmal oder zwier,
Wann unser keins will sein das schwächste.

Kellner.

Sag, welcher Orden ist der sechste.

Heinz Flegel.

Einsiedler-Orden halten wir beidsander,
Liegen oft zwei Wochen nit beieinander,
Sie liegt im Bett, und ich im Heu,
Im Roßparn oder in der Streu,
Auch so frißt Jegliches besunder,
Ich fürcht', sie käu' mir ein Spinnen under.

Kellner.

Wo ist der siebente, mein Heinz Flegel?

Heinz Flegel.

Wir halten auch Karthäuser-Regel,
Sie munkt und redt dann nichts mit mir,
So maul' ich mich und sprech' nichts zu ihr,
Einander wir sauer ansehen,
Oft in vier Wochen nichts zusammen jehen,
Mit einander weder Tag noch Nacht.

Kellner.

Sag, welcher Orden ist der acht'?

Heinz Flegel.

Das ist der willigen Armuth Orden,
Die Katz' ist schier das beste Vieh worden,
Jedes will auf ein' besondern Berg,
All Ding das will gehn überzwerg,
Deß nehmen wir an der Nahrung ab,
Verpfändt ist schier all unser Hab,
Mit unserm Zanken wird zuletzt
Der Bettelorden der allerbest'.

Kellner.

Sag, welcher Orden ist der neunt'?

Heinz Flegel.

Ich weiß es nit, mein lieber Freund.

Kellner.

Wie thust du denn darinnen leben?

Heinz Flegel.

Also, ich thu nichts um mein Weib geben,
So gibt sie auch um mich nit viel,
Und thut ein jedes was es will,
Mein Frau thut mich trutzen und tratzen,
So thu ich sie herwieder fatzen,
Was ich gern hätt' das thut sie nit,
Was sie verdreußt ist mir wohl mit,
Es sei gleich Schaden oder Nutz,
So braucht ein Jedes seinen Trutz,
In dem Orden haben wir fürwahr
Gehauset wohl achtzehen Jahr,
Und weiß den Orden nit zu nennen;
Mein Kellner, kannst du ihn nit kennen?

Kellner.

Mein Heinz, es ist der Narren-Orden.

Heinz Flegel.

So bin ich längst Abt darin worden.

18. Ein kurtzweylig Faßnachtspiel, von einem bösen Weib, vnd hat fünf Person. — Wer je in großen Städten im sogenannten schlechten Viertel gewesen und dort den Prügeleien der Straßenweiber zugeschaut hat, der muß gestehn, daß diese wilde Posse aus dem Leben gegriffen ist. Toller kann es in der Wirklichkeit nicht hergehn, selbst der Rock wird aufgehoben. Im Epilogus bittet der Dichter um Verzeihung, und meint, es werde wohl Mancher in dieser Fastnachtzeit zu Hause finden oder schon gefunden haben, was ihm eben auf dem Theater vorgekommen.

Der zweite Band enthält:

19. Ein Komedi, Mit neunzehen Personen, Der Hiob, Und hat fünf Actus. — Die wunderschöne altbiblische Geschichte vom Hiob, nach meinem Gefühl die großartigste Blüthe des alten Testaments, erzählt uns den Sturz und Fall der Erdengröße, die absichtlich über uns verhängte Prüfung Gottes, und den Lohn der Beharrniß in dieser Prüfung. Wie ein göttliches Orakel tönen die berühmten Worte des Dulders uns zu, die Sachs also versifizirt:

Nacket bin ich genommen,
Von meiner Mutter Leibe kommen,
Nacket fahr' ich dahin auch eben,
Der Herr Gott hat es gegeben,
Der hat's wieder gegeben frei,
In seinen Werken allerlei,
Sein Nam gebenedeiet sei.

Was das Sachsische Schauspiel höchst merkwürdig macht, ist der Umstand, daß die Hauptscene desselben: die Wette Gottes mit dem Satan, einen ganz ähnlichen Widerklang im Vorspiele zu Göthe's Faust gefunden hat. Die Stelle ist zu schön, um sie nicht zu citiren.

Der Satan kommt und spricht.

Ich arger Geist komm' aus der Höll',
Darin ist nichts denn Ungefäll',
Knirschen der Zähn, Weinen und Klagen,
Auf daß ich mit allerlei Plagen

Die Welt möchte in Grund verderben,
Menschen und Vieh darauf ersterben,
Das wär' mein Lust, mein Schimpf und Scherz,
Wenn mir zerbrechen will mein Herz
Vor Neid und Haß, wo's recht zugeht
Und Gottes Dienst in Würden steht,
So auch Fried' ist in allen Landen,
Und gar kein Unglück ist vorhanden,
Da hab' ich weder Rast noch Ruh,
Bis ich ihn'n falsche Lehr' richt zu,
Die thu' ich dann sammt meinen Knechten
Mit Gewalt und mit dem Schwert verfechten.
Aber jetzt hab' ich auf der Fahrt
Gefunden gottesfürchtiger Art
Job den frommen geduldigen Mann,
Ob dem ich gleich erseufzet han,
Will haben auch kein Rast noch Ruh,
Bis ich ihn beschädigen thu.

Gott der Herr gehet ein und spricht:

Du arger Geist, berichte mich,
Was brummst du also wider mich?

Der Satan:

Ich sag' und denk ja nichtsen Neus.

Der Herr.

Ja freilich nur dein alts Untreus.
Sag mir, Satan, wann (woher) kommest du?

Der Satan.

Ich hab' durchlaufen mit Unruh
Schier die ganze Welt und alles Land.

Der Herr.

Sag an, gefällt es dir allsand?

Der Satan.

Eins Theils gefällt mir, das ander nicht.

Der Herr.

Was hältst du aber mich berichtet
Von Hiob meinem lieben Knecht,
Der ist einfältig, fromm und schlecht,
Der hat ein gottesfürchtigen Muth,
Er meidet das Arg und thut das Gut',
Auf Erden lebt nicht sein geleich.

Der Satan.

Ja du haſt ihn gemachet reich,
Seit Gut ihm ausgebreitet im Land,
Und haſt ihn gar mit deiner Hand
Ueberſchüttet mit deinem Segen,
Daß es ihm glücklich ging allwegen,
Derhalb er dich wohl billig ehrt.
Doch dünkt mich, ſein Herz ſei verkehrt
Und treib' nur lauter Gleisnerei,
Das du wohl merken kannſt dabei;
Greif' an ſein Gut mit deiner Hand,
Verdirb ſein Reichthum in dem Land,
Was gilt's, er wird dich maledeien,
Und dir ſelbſt in dein Angeſicht ſpeien:
Dann wird ſein Herz dir erſt bekannt.

Der Herr.

Satan, es ſei in deiner Hand
Alles was er hat, ſein Gut und Erben,
Die magſt ihm auf einen Tag verderben,
Doch an ſein Leib leg' nicht dein' Händ';
Was gilt's wo er ſich von mir wend't,
Sondern bleibt ſtets in ſeinem Muth.

Der Satan.

Ich will mit rachgierigem Blut
Den Handel trutziglich ausrichten,
Nach deinem Wort, ſag' nur mit nichten,
Ich will beſtellen mir viel Knecht',
Die zu der Tyrannei ſind recht,
Durch die der Hiob wird hart durchächt.

20. Ein Comedi, Mit Fünfftzehen Perſonen zu recitiren, die Judith, Und hat V. Actus. — Der gute H. Sachs hatte ſchon eine Ahnung davon, was Tragikomödie ſei; denn im Prolog läßt er den Ehrenhold ſagen, er habe ſich vorgenommen,

Zu halten ein geiſtlich Comedi,
Doch ſchier faſt gleich einer Tragödi.

Er meinte damit diejenige Art des Drama's, welche wir jetzt gemeiniglich Schauſpiel zu nennen pflegen, und worin ein Konflikt von traurigen Begebenheiten ſich ohne den leiblichen Tod einer Hauptperſon endet; wie es hier mit der Judith der Fall iſt. Unſer Meiſterſänger hat ſein Schauſpiel ganz nach dem Buch Judith geſchrie-

den, überaus kräftig sind die Gebete, die er den Hohepriestern in den Mund legt, und sein Schicklichkeitsgefühl war innig genug, um ihn merken zu lassen, daß das Abschlagen des Kopfs des Holofernes nicht auf dem Theater vor sich gehn durfte. — Im Epilog räsonnirt er gegen die Türken und andere gleich ihnen demoralisirte Völker, und will das Schwert der Christenheit gegen sie gezückt wissen.

21. Ein Tragedi, Mit vierzehen Personen zu agiren, der auffrührische Absalon, mit seinem Vetter König David, hat V. Actus. — Durch den Antheil, den das Volk an der Handlung nimmt, ist das Stück freier und natürlicher geworden, als eins oder das andere aus neuerer Zeit, das denselben Gegenstand in einer geschraubten Odensprache behandelt hat.

22. Ein Comedi, Mit acht Personen zu recitiren, das Judicium Salomonis. — Der Entscheidung Salomonis über die Eigenthungsansprüche zweier Frauen an einem Kinde gehen, um das Stück zu füllen, etliche civile Untersuchungen in Gesprächsform über Juristen und Finanziers vorher, und schließlich knüpft sich an den Ernst ein munterer Schwank. Der König hat sich nämlich in hochklingenden Worten über Frauentreue und Frauentugend geäußert, und gesagt:

Ein' Frau der Ehren trägt ein Kron',
Die kann erfreuen ihren Mann,
Auf sie verläßt sich sein Herz
In aller Kümmerniß und Schmerz,
Was hülf' eim Mann der Reichthum sein,
Silber, Geld und edel Gestein,
Köstlich Gewand und Gasterei,
Wo ihm kein Weib auch wohnet bei,
Die Frauen müssen die Welt mehren,
Kinder tragen, ziehen und nähren,
Das Haus mit allem Fleiß verwalten,
Ein' Frau ist ein Trost der Alten,
Und ist der Jungen Fürsichtigkeit,
Wer ohne Frauen lebt' in der Zeit,
Der ist auf Erd lebendig todt,
Weil Frauen liebt die Welt und Gott.

Ein ironischer Höfling lacht über diesen Sermon, und weiß einige tausend Frauen gegen Salomon in Harnisch zu bringen, indem er

ihnen weißmacht, derselbe habe befohlen, jeder Mann solle in Zukunft sieben Weiber haben, das frühere Weib aber dem neuen dienen. Das Weibervolk wird wüthend, läuft zum Palast, und will den König bestimmen, umgekehrt zu verordnen, jedes Weib solle sieben Männer halten. Man macht ihm die Hölle so heiß, daß er in seinem Urtheil über die Weiber folgendergestalt umsattelt:

Auf Erd' ist kein listiger Haupt
Denn einer Schlangen, mir gelaubt,
Kein Zorn ist über Frauenzorn,
Wenn sie ist gar entrüstet worn,
So wird denn ihr Antlitz und Nack
Gestaltet wie ein härener Sack,
Ich wollte lieber bei Löwen und Drachen
Denn bei einem bösen Weibe wachen,
Wo ein bös Weib ist bei eim Monn,
So hält er gleich ein Skorpion,
Weil gering alle Bosheit ist
Ueber Frauen=Bosheit und List,
Vom Weib kommt der Sünd' Verderben,
Durch das Weib müssen wir Alle sterben,
Deß wünsch' ich dem Weib in der Gech,
Daß ihr wie dem Gottlosen geschech.

23. Ein Comedi, von dem Reichen sterbenden Menschen, der Hecastus genannt, hat 19 Personen vnd fünff Actus. — Eine geistliche Parabel, zur Besserung der Sitten als Spiegel vorgehalten. Ein Reicher verschwendet, spielt und säuft; da läßt ihn Gott (durch einen Brief, den ein Legat als Huissier überbringt) vor sein, Tribunal citiren, der Teufel freut sich schon auf diesen Braten unterwegs aber treten die christlichen Angeltugenden den Verirrten an, er beichtet einem Geistlichen seine Sünden, und stirbt dann mit Gott versöhnt.

Eine literaturhistorische Notiz über den Hekastus, die, bei Tieck's seltenen Kenntnissen des ältern englischen Schauspiels, er am gründlichsten geben konnte, entlehne ich aus s. altd. Theat. S. 13. ff.:

»Auch bei diesem Stück nennt der Dichter kein Vorbild, und doch wissen wir gewiß, daß er hier nach einem fremden Muster arbeitete, und zwar nach einem Dichter, der, wenn man ihm den Stoff einmal zugibt, die dramatische Eintheilung, Steigerung und

Entwickelung vortrefflich anzuordnen verstand. H. S. ist darum hier in seiner Unschuld als dramatischer Dichter musterhaft, weil er wahrscheinlich seinem Vorbilde Schritt für Schritt folgt. Es gibt ein altes englisches Stück Every Man (s. Hawkins Origin of the engl. Dram. Vol. I), welches im Wesentlichen mit diesem von H. S. übereinkommt; und man sieht, daß Every Man die Uebersetzung von Hecastus ist, welchen Namen H. S. nicht verstand, und ihn meist den reichen Mann nennt, da doch sein Reichthum nur eine Zugabe zu seinem Charakter ist, und er eigentlich den Menschen im Allgemeinen vorstellen soll. Das englische Stück, welches wahrscheinlich unter Heinrich dem achten, also früher als das unsers Dichters, geschrieben ist, setzt die Allegorie noch weiter als das deutsche fort, statt Freund und Söhne treten Verwandtschaft und gute Freundschaft auf, die hauptsächlichsten Unterschiede sind am Anfang und Schluß, denn das englische Moralitie fängt mit Gott an, der den Tod absendet; und zuletzt nehmen die fünf Sinne, Schönheit und Stärke vom Menschen Abschied, und wollen ihn nicht in das Grab begleiten. H. S. hat sein Schauspiel 1549 geschrieben, und Gottsched, der nicht viele von diesen alten Sachen gelesen haben mag, bemerkt in seinem Vorrathe bei diesem Jahre nichts über dieses Stück, doch erwähnt er unter 1552 dasselbe Schauspiel, zu Nürnberg gedruckt, von einem unbekannten Autor (oder ist es etwa das Gedicht von Hans Sachs?), durch etliche Knaben in Nürnberg gehalten, deutsch im 1549., lateinisch im 1550. J.. Ich besitze, fügt er hinzu, das lateinische auch. Hiernach könnte es scheinen, als wäre das deutsche das Original. Dieß ist aber nicht möglich, weil H. S. nicht den Namen Hecastus erfinden konnte und ihn selbst nicht verstand, der Engländer hat auch wahrscheinlicher früher als der Deutsche gedichtet, konnte also noch weniger der Nachahmer sein, darum muß dieses lateinische Gedicht, oder irgend ein anderes, das Original sein (das von einem Gelehrten herrührt, da es einige Stellen aus des Aristophanes Plutus nachahmt), und der glücklich durchgeführte Gedanke, die Kraft der Bilder, die Wahrheit der Darstellung verdienen wohl, daß man den wahren Autor aufzufinden suchte. Im J. 1569 kam wieder zu Nürnberg heraus: »»Homulus. Ein sehr schön Comedi, in der angezeiget wird, die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, sammt der Welt Untreu, auch, wie den Menschen in Todesnöthen

gute Lehre wird verſchmäht, und der Rath des Leichtſinnigen angenommen.

33. Ein Tragedi, Mit dreizehen Perſonen, Die ſechs Kempffer, vnd hat vier Actus. — Wir hatten, eh die Corneille'ſchen Horatier auf der deutſchen Bühne heimiſch wurden, ſchon um viele Jahrzehnde früher denſelben Gegenſtand als ein einfach-rührendes Volksdrama auf unſerm Theater. Die Kampfſcene iſt, was die franzöſiſche Regelrichtigkeit nicht erlaubte, bei Hans Sachs als Handlung angeführt, ebenſo der Tod der jammernden Braut durch die Hand ihres Bruders.

34. Ein Tragedi, mit 13 Perſonen zu recitiren, die vnglückhafftig Königin Jocaſta, vnd hat 5 Actus. — Bei dieſer hochtragiſchen Begebenheit, die ab ovo ad malum hier vor ſich geht, und die wir im Feſtſchmuck der helleniſchen Tragödie kennen, möchte die natürliche Einfalt des Nürnberger Meiſterſängers, und die Art wie er die Fakta motivirt (Oedipus erblindet z. B. dadurch, daß er ſich vor Schmerz auf dem Theater die Augen auskratzt), wohl am wenigſten angebracht ſein.

35. Ein Comedi, Mit dreyzehen Perſonen, die Königin auß Frankreich, mit dem falſchen Marſchalk, vnd hat 5 Actus. — Die Volksſage von der Genovefa, wie ſie verändert in Frankreich erzählt wird; in lieblicher Reinheit dargeſtellt.

36. Ein Klägliche Tragedi, mit zwölff Perſonen zu ſpielen, die zween Ritter von Burgunt, hat 5 Actus. — Ein ähnlicher Akt fürſtlicher Gerechtigkeit iſt hier verherrlicht, wie ihn Calderon im Richter von Zalamea und im Mädchen des Gomez Arias, Lope de Vega aber ſchon früher in: »Der beſte Richter iſt der König« auf die Bühne gebracht. — Um 1450 wohnten die Ritter Lamprecht und Neidecker als Nachbarn in Burgund zuſammen. Neidecker ließ den Ritter Lamprecht bei der Jagd fangen und ſteckte ihn in's Verließ; der Gemahlin desſelben wollte er ihn nur unter der Bedingung herausgeben, daß ſie ihm 2000 Kronen und ſich ſelbſt ſchenke. Auf Geheiß des Mannes willigt die Gattin in dieſes Begehren: am andern Tage erhält ſie, ſtatt des freigelaſſenen Mannes, das demſelben abgeſchlagene Haupt. Klagend und Rache heiſchend wendet ſie ſich an den Herzog von Burgund, und dieſer gibt ihr Genugthuung. Ritter Neidecker wird gezwungen, der von ihm Mißſ-

handelten als Gattin seine Hand am Altare zu reichen, ihre Ehre dadurch herzustellen, und ihr seine Besitzthümer als Eigenthum zu verschreiben; nachdem er dieß gethan, läßt ihn der Herzog durch Henkershand hinrichten.

37. Ein Tragedi, mit acht Personen zu agiren, die falsche Keyserin mit dem vnschuldigen Grafen, vnd hat fünff Actus. — Unter Otto III. wurde sein Statthalter hingerichtet, weil er von der Kaiserin, die ihm ihre Liebe vergebens angetragen, bezüchtigt worden, ihr nach der Ehre gestanden zu haben. Die Unschuld des Grafen kam an den Tag, weil, wie die Sage hinzusetzt, seine Frau die Feuerprobe für seine Unschuld bestanden. Die Kaiserin wurde verbrannt.

38. Ein Comedi, mit vierzehen Personen, Die vnschuldig Keyserin von Rom, vnd hat fünff Actus. — Die Kaiserin wird nicht genannt, es ist aber die Sage von der Crescentia, die aus dem Verdacht der Untreue und des Mordes als eine Siegerin und Wunderthäterin hervorging. Ihre Geschichte ist auch in einem altdeutschen Gedichte, befindlich in Mailath's und Köffinger's Koloczaer Kodex, Pesth 1817, in Knittelversen beschrieben, wonach ich in meiner Zeitschrift Agrippina (Köln 1824) eine kleine Erzählung bildete.

39. Ein Comedi, Mit 22 Personen, Die vertriben Keyserin, mit den zweyen verlornen Sönen, vnd hat 6 Actus. — Wer kennt nicht die wunderschöne Sage von dem orientalischen Kaiser Heraklius, die Tieck unter dem Titel Oktavian in so vollendeter und meisterlicher Umprägung neuerdings dramatisirte? Die tausend Abentheuer, womit diese Legende wie mit eben so vielen Blumen durchflochten ist, sind als schwache, aber auch nur als schwache Knospen schon bei Hans Sachs im blühen.

40. Ein Comedi, Mit zehen Personen zu recitiren, Mucius Scevola, der getrew Römisch, kühn vnd edel Burger, vnd hat 5 Actus. — Beweis't, wie empfänglich Hans Sachs für Römergröße und ihre Kriegertugenden war. Wenn Scävola die Hand verkohlt, prahlt er nicht viel, sondern spricht zu Porsenna die schlichten Worte:

Daß du erkenneſt aus Gut'
Der Römer ſtandhaftig Gemüth,
So will ich ſelbſt ſtrafen mein Hand

In dem Feuer mit diesem Brand,
Dieweil sie hat geirret sich,
Und nit selber erstochen dich.

41. Ein Comedi, Mit vierzehen Personen zu agiren, die trewen Gesellen vnd Brüder, zweyer König Sön, Olwier vnd Artus, hat sieben Actus. — Schilderung von Schicksalen und Abentheuern zweier kastilischen Königssöhne, bis sie sich in England niedergelassen. Der Geist eines Ritters steht mit mirakulöser Kraft dem Olivier bei, und erweckt z. B. seine Kinder, die ein Bruder getödtet, um den andern mit ihrem Blute vor dem Sterben zu bewahren, vom Tode.

42. Ein Comedi, Mit zwölff Personen zu spielen, der Ritter Galmi, mit der Herzogin auß Britannien, hat 7 Actus. — Galmi, ein schottischer Ritter, weilt am Hofe des Herzogs von Britannien, zurückgehalten aus keuscher und weiblicher Seits erwiederten Liebe zu dessen Gemahlin. Dem bösen Leumund zu entgehn, schwören sich Beide Treue und verlassen einander. Unterdeß muß auch der Herzog nach dem gelobten Lande pilgern, und läßt derweil Land und Gemahlin unter dem Schutze seines Marschalls. Dieser entbrennt in Liebe zur Herzogin, und macht ihr strafbare Anträge. Als sie diese mit Verachtung zurückweis't und ihm mit einer Anklage bei'm Herzoge, sobald derselbe zurückgekehrt, droht, sinnt der Marschall auf ein Bubenstück, um sich aus der Enge zu ziehn. Er gibt einem Küchenjungen Geld, kleidet ihn prächtig, befiehlt ihm zu kurzweilen und bankettiren, und auszusagen, er habe dieses Geld von der Herzogin erhalten, die ihm heimlich ergeben. Als der Herzog heimkehrt, wird ihm vom Marschall diese Aufführung seiner Gattin erzählt, er glaubt daran, läßt sie in's Gefängniß werfen, und verurtheilt sie zum Feuertode. Galmi, als Mönch verkleidet, kehrt jetzt nach England zurück, und fodert den Marschall vor die Schranken, dieser wird erschlagen, und gesteht sterbend die Unschuld der Herzogin. Als bald darauf auch der Herzog verscheidet, ehelicht Galmi seine Wittwe.

43. Ein Comedi, mit fünfftzehn Personen, Floria des Königs Son auß Hispania, mit der schön Bianceffora, vnd hat 7. Actus. — Eine romantische Novelle, die einer modernen Umarbeitung zu einem guten Operntexte werth wäre. Die Liebe eines spanischen Königssohns zu einem Römermädchen, das seinetwegen als Vergif-

terin angeklagt und zum Tode verurtheilt, darauf über Meer nach Alexandria verkauft wird und dort nachmals nebst ihrem Geliebten dem Henkertode entgegengeführt wird, ist mit schönen Farben ausgemalt.

44. Ein Comedi, mit dreyzehen Personen, Die Violanta eines Ritters Tochter, vnd hat 5 Actus. — Nach einer Boccazischen Novelle. Violanta, eines sicilischen Ritters Tochter, vergeht sich mit einem leibeignen Knecht ihres Vaters, und wird Mutter. Der Ritter ist darüber so höchlich erbos't, daß er eben im Begriffe steht, beide sammt dem Kinde durch Gift und Strang aus der Welt schaffen zu lassen, als der Vater des Leibeignen, dem sein Sohn von Seeräubern gestohlen worden, aus Armenien anlangt, ihn erkennt und seine Heirath vermittelt.

45. Ein traurige Tragedi mit sieben Personen zu spilen, Von der Lisabetha eines Kauffherren Tochter, vnd hat 5 Actus. — Auch nach Boccaz. Dreier Kaufleute Schwester wird ertappt, als sie bei ihrem Schreiber, den sie liebt, schläft. Die Brüder führen den Ehrendieb vor's Thor und ermorden ihn im Walde; das Mädchen trauert ihm nach, und die Brüder entfliehn aus der Gegend.

46. Ein Faßnacht-Spiel mit sechs Personen, Und heist die sechs Klagenden. — Köstliche Volkswitze. Bei einem Wirth versammeln sich: ein Pfaff, Bauer, Handwerksmann, Landsknecht und Bettelmann, und tragen ihm ihre liebe Noth vor. Der Wirth treibt sie aber zu Paaren, und bedeutet ihnen, Jeder müsse sich im Leben nach der Decke strecken. Wie frei sich die Laune auf den damaligen Bühnen äußern durfte, erhellt aus der Jeremiade, die der Pfaff in dieser Posse vorträgt, und welche lautet:

Herr wißt, ich bin ein arm Kaplan,
Mein Herr nimmt drei Theil in Absent,
Der vierte Theil bleibt mir in der Händ,
Damit soll ich mein Pfarr verwesen,
Mit Singen, Predigen und Lesen,
Und ist vorhin ein arme Pfarr:
Da muß ich sein der Bauern Narr,
Die mir gar nicht mehr opfern wöll'n,
Kein Seelmeß' sie auch mehr bestelln,
So ist das Beichtgeld gar verdorben,
Und ist der Bann vorlängst gestorben,
Damit ich Bauern bracht' zum Paaren,

Jetzt muß ich erst fasten und sparen,
Der Visitator mich oft kehrt,
Wann ich bin schlecht und seicht gelehrt,
Der Official mich auch schind't;
Geht dann meine Köchin mit eim Kind,
Erst muß ich für des Bischofs Loch,
Vor Jahren hatt' ich's besser noch,
Kirchweih und Ablaß that mir wohl,
Kreuzfahrt und Wallfahrt steckt' mich voll,
Die Bauern gaben viel Präsent's,
Da aß ich Hühner, Vögel und Gäns,
Gesotten, Pachen und Bratfisch',
Trank Wein und Bier an meinem Tisch,
Jetzt eff' ich Brei, muß Wasser saufen,
Das macht der Luther und sein Haufen,
Ich wollt, er hätte Sankt Urbans Plag.

47. Ein Faßnacht-Spiel mit sechs Personen, Und wird genannt, die 5 armen Wanderer. — Gleich lustiger Ton. Fünf Wanderer: ein Karrenmann, Krämer, Mönch, Reiter und Zigeuner, kommen nach und nach in einer Bettelherberge an, und der später Kommende schimpft immer auf das Leben und Treiben des vor ihm Eingetroffenen. Wer Leben und Sitten der unteren Volksklassen jener Zeit studiren will, findet in Hans Sachs die beste Fundgrube.

48. Ein Faßnachtspiel mit fünff Personen, der schwanger Bawer. — Wo möglich noch plaisirlicher. Ein filziger Bauer hat zur Fastnachtzeit eine verstorbene Muhme beerbt, seine Nachbaren bitten ihn um einige Gulden, um Fastnacht halten zu können, was er aber mit Grobheit abschlägt. Jetzt soll er darum geprellt werden. Ein Bauer nach dem andern kommt ihm am andern Tage begegnet, und macht ihn weiß, er sehe elend und sterbenskrank aus; der Filz kriegt Todesangst und schickt zum Doktor. Dieser, mit den Nachbarn einverstanden, erklärt, er sei schwanger, und nur ein Getränk von Malvasier, nebst Kapaunen, könne ihn retten. Der Kranke läßt Alles heranschleppen, der Arzt kurirt ihn mit einem Glase, erklärt dann, der Rest werde ihm nur schaden, und verzehrt ihn als Fastnachtschmaus mit den Bauern.

49. Ein Faßnachtspiel mit vier Personen, der Teufel mit dem alten Weib. — Dreißig Jahre lang hat ein Ehepaar einig mitein-

ander gelebt, und nie ist es dem Satan gelungen, sie zu entzweien. Er wendet sich an ein altes Weib, mit der Bitte, zu versuchen, ob es ihr gelänge, den ehelichen Frieden zu stören. Die alte Sieben steckt sich erst hinter die Frau und weiß ihr glaublich zu machen, ihr Mann setze ihr Hörner auf; darauf beschwatzt sie den Mann, seine Frau wolle ihn vergeben. Beide fallen sich in die Haare und zausen sich herum. Vor dem alten Weib, welches in einer Viertelstunde zu bewerkstelligen vermocht hatte, wonach sich Satan dreißig Jahre umsonst bemüht, kriegt dieser selbst Respekt, und wagt ihr das paar Schuhe, das er zur Belohnung versprochen, nicht mit eigenen Händen, sondern nur auf einer Stange zu überreichen.

50. Ein Faßnachtspiel mit vier Personen, vnd heist der Gesellen Faßnacht. — Possirliches Gezänk zwischen zwei Bauernweibern um einen gestohlnen Hahn.

51. Ein Faßnachtspiel mit vier Personen, der Bawren Knecht will zwo Frawen haben. — Ein Bauernjunge ist in zwei Mädchen zugleich verliebt und will beide heirathen. Onkel und Vater reden ihm diesen Plan aus, und er will sich unter der Bedingung einstweilen mit einer einzigen Frau begnügen, daß man ihm die zweite über's Jahr nachzuliefern verspricht. Ein Jahr ist in einem Sachsischen Lustspiel in einigen Minuten vorbei. Der Bauernbursche kommt mager und schmutzig an, und ergießt sich, als sein Vater ihn fragt, ob er nunmehr die zweite Frau abnehmen wolle, in die launigsten Verwünschungen gegen die Weiber und die Ehe. Eben ist ein Wolf gefangen worden, und die Bauern berathschlagen, welche Todesart man ihm anthun solle — da ruft der einjährige Ehemann:

Wenn ich je dazu rathen soll,
Und ihr den Wolf mit scharfer, harter,
Herber und langwieriger Marter
Wollt tödten, so gebt ihm ein Weib,
Die wird wohl peinigen seinen Leib
In einem Jahr, daß er wird mager,
Dürrpacket, hangdrüselt und hager,
Daß man ihm all sein Ripp möcht' zählen,
Wird Tag und Nacht ihn also quälen,
Daß er hat keine geruhte Stund'.

52. Ein Faßnachtspiel mit vier Personen, der fahrend Schuler, mit dem Teuffelbannen. — Vgl. Kunststudien S. 168.

53. Ein Faßnachtspiel mit drey Personen. Das heißt Eysen. — Eine Frau bezüchtigt ihren Mann in einem Anfall von Laune der Untreue, und als eine Gevatterin ihr von der altdeutschen Keuschheitsprobe mit dem feurigen Eisen erzählt, muthet sie ihm zu, diese Probe zu bestehn. Der Mann, der wirklich unschuldig, willigt ein, nimmt aber durch einen Kniff statt des brennenden Eisens ein anderes Eisenstück in die Hand, das er unter dem Aermel verborgen gehalten. Die Frau ist überzeugt. Jetzt aber dreht der Mann die Farce um, befiehlt ihr dieselbe Probe zu bestehn — und siehe da, die Frau geräth in Angst, und beichtet langsam ihre zahlreichen außerehelichen Vergnügungen.

54. Ein Faßnachtspiel mit drey Personen. Das Weib im Brunnen. — Wer kennt den Frauenkniff nicht, wie einmal eine Evastochter, um ihrem Mann Angst einzujagen, einen Stein in den Brunnen geworfen, und der gute Tropf geglaubt habe, sein Weib sei ertrunken? Derb und saftig ist dieser Streich bei Sachs erzählt; im Dittersdorf'schen Rothkäppchen kommt er auch vor.

55. Ein Faßnachtspiel mit drey Personen, der böß Rauch. — Hans Sachs scheint mit besonderer Vorliebe weibliche Hausteufel gezeichnet zu haben, oder es war eine Liebhaberei seiner Zuschauer, deren auf der Bühne handthieren zu sehn. Was nur von derben und vierschrötigen Witzen erlaubt sein darf, hat man sich hier herausgenommen. — Ein Mann, den sein Weib zum Haus herausbläut, daß ihm die Augen übergehn, sagt seinem Nachbar, sein nasser Zustand rühre daher, weil er lange am Schlot gearbeitet und ihm der böse Rauch in die Augen gestiegen sei. Daher der Titel.

56. Ein Faßnachtspiel mit vier Personen. Der alt Buler mit der Zauberey. — Der Name Dilltap, der sich in dieser Posse auf seine alten Tage beigehn läßt, mit einer hübschen Wirthin scharmuziren zu wollen, für diesen Versuch aber tüchtig durchgeprügelt wird, ist seitdem sprichwörtlich geworden. Die losen Reden über die Ehe und was in das Bereich dieses Begriffs gehört, klangen zu jener Zeit in die Ohren heiterer und unbefangener Weltkinder, die bei aller Ehrbarkeit menschlich genug dachten, um sich auch einen menschlichen Spaß zu erlauben. Freilich dürfte er nicht so natürlich herauskommen, wie bei Rosenplüt.

Der dritte Theil

ist mit Hans Sachsens Bildniß in Holzschnitt gezirt, worauf derselbe aber eher dem Uriel als einem gutmüthigen Meistersänger gleicht. Drunter steht:

Diese Abconterfaction
Zeigt Hans Sachse von Nürnberg an,
Schuhmachern, der vil schöner gedicht
Vnd weise Sprüch hat zugericht,
Nach art der edlen Poetrey,
In teutscher Sprach, lustig vnd frey,
Auch durch Meistergesang mit fleiß,
Auff Geistlich vnd Weltliche weiß,
Welches dann gute mittel sind,
Dardurch gemeiner Mann vnd sein Kind
Möge Schrifft vnd Weisheit erfarn,
Tugendlich darnach zu gebarn,
Gott zu Ehr' vnd dem Nächsten zu nutz,
Damit man Tugend erhalt in schutz.
Welchs alles ist gnugsam bewist,
Darumb bleibt sein Lob auffs gwissist. —

Der dritte Bd. enthält nichts als Schauspiele. Wollte ich diese alle, wie die in den beiden ersten enthaltenen, musternd durchgehn, so würde der diesem Werke angewiesene Raum über Gebühr ausgedehnt, in der Hauptsache aber nichts genutzt, da die Leser sich aus dem Gesagten bereits einen Begriff von der Sachsischen Poesie machen können. Ich will daher von nun an blos die Titel der Spiele anführen, und nur hin und wieder eine Bemerkung beifügen.

Tragödien und geistliche Spiele aus der heiligen Schrift.

57. Abraham, Loth, sammt der Opferung Isaak.

58. Die Opferung Isaak.

59. Die Kindheit Mose (hier paßt die Benennung »schöne Geschichte« vollkommen. Ihren Werth verbürgen die vielen poetischen Bearbeitungen).

60. Josua mit seinen Streitern.

61. Die Jael (nach dem 4. Buch der Richter).

62. Der Gideon.

63. Jephtha mit seiner Tochter (ist, nach der Sachsischen Be-

arbeitung, leicht zu einer Kantate umzuschreiben, als welche diese Geschichte schon von Händel und Bernard Klein komponirt ist).

64. Simson.

65. Des Leviten Kebsweib.

66. Der Priester Eli mit seinen ungerathenen Söhnen.

67. Die Verfolgung König David's von dem König Saul.

68. Der König Isboset mit seinen untreuen Hauptleuten.

69. Mephiboset.

70. David mit Bathseba im Ehbruch.

71. Thamar, König David's Tochter, mit ihren Brüdern.

72. Wie König David seine Mannschaft zählen ließ.

73. Rehabeam mit Jerobeam.

74. König Ahab mit Nabot.

75. Das Wittfräulein mit dem Oelkrug.

76. Die Belagerung Samariä.

77. Die Belagerung Jerusalem's durch Senacherib.

78. König Darius mit seinen drei Kämmerlingen.

79. Der Prophet Jeremias.

80. Daniel (ausführlich).

81. Der Gott Bel (Götze in Babylon, gewöhnlich Bal).

82. Der ganze Prophet Jonas. (Man sieht nicht, wie der Wallfisch den Jonas verschlingt, wohl aber, wie er aus ihm herauskommt).

83. Die Machabäer.

84. Der Wüthrich Herodes. (Nach Josephus).

85. Die Empfängniß und Geburt Johannis und Christi. (Es war schwer, diese Geschichte in ihrer sittlichen Göttlichkeit in Form eines Puppenspiels vorzutragen. Auch kann ich nicht behaupten, daß Sachs diese Schwierigkeit überwunden hat. Wenn Elisabeth und Maria sich über das Dickerwerden ihrer Leiber bereden, Joseph aber sich beklagt, daß seine Frau schwanger sei, ohne daß er sie bisher noch berührt habe, so sind diese Punkte ein wenig grob angegriffen, und der zarte englische Gruß scheint mir entweiht.)

86. Die Enthauptung Johannis.

87. Der verlorne Sohn.

88. Die Auferweckung Lazari.

89. Die ganze Passion, nach dem Text der vier Evangelisten,

von einer christlichen Versammlung zu spielen. (Hat zehn Akte und einunddreißig Personen; beginnt mit der Berathschlagung zwischen den Jüngern und Christo über die Feier des Osterfestes, und endet mit dem Begräbniß des Herrn. Ob dieses Stück wohl gespielt worden ist? Ich kann es mir kaum denken. Jesus stirbt den Kreuzestod auf dem Theater, den Schächern werden Arm und Bein gebrochen u. s. w. Unmöglich konnte ein Publikum dies ansehn.)

90. Die Zerstörung Jerusalem's (nach Josephus).

91. Die Jungfrau Pura und Ritter Gottfried (eine Martyrerlegende, die der h. Ambrosius beschrieben).

92. Der Waldbruder.

93. Sankt Peter letzt sich mit seinen Freunden. (Eine sonderbare Idee! Petrus ist im Himmel, beklagt sich aber bei unserm Herrgott, daß er bei Lebenszeiten sich gar nicht auf Erden habe verlustiren können. Der Herr gibt ihm drei Tage Ferien und schickt ihn zur Erde herab. Petrus kommt zu seinen Vettern, betrinkt sich im süßen Most, und kriegt darnach einen solchen Katzenjammer, daß er des Himmels vergißt und über die Zeit hinaus ausbleibt. Dachten die Menschen auch meiner? fragt ihn der Herr, als er wieder oben ist. Nein, antwortet Petrus, sie leben in Saus und Braus, und lassen Gott Gott sein. — Der alte Herr wird böse, schickt den Menschen Noth und Pestilenz auf den Leib, und gibt dem Petrus nochmals Ferien, für diesmal aber auf einen Monat. Petrus geht zur Erde, kehrt aber sogleich wieder zum Himmel zurück. Denken die Menschen jetzt meiner? fragt der Herr. Allerdings, antwortet der himmlische Thorhüter, nun wo sie im Unglück sind, schreien und beten sie zu dir, daß ich es drunten nicht aushalten konnte und wieder in's Paradies zurückgekehrt bin).

94. Wie Gott der Herr Adam und Eva ihre Kinder segnet.

95. Das jüngste Gericht.

96. Der Todte im Stock.

Komödien, Tragödien und Spiele weltlicher Historien und Geschichten.

97. Lucretia (nach Livius. Sextus besticht die Magd mit fünfzig Dukaten, und bietet der Lucretia tausend Kronthaler).

98. Titus und Gisippus.

99. Die unschuldige Frau Genura (nach Boccaz).

100. Circe (nach der Odyssee).

101. Der König Dagobert aus Frankreich mit des Försters Kind. (Ludwig, ein Fündling, wird Dagobert's Eidam und sein Nachfolger. Nach der franz. Chronik.)

102. Der alte reiche Bürger, der seinen Söhnen sein Gut übergab. (Die Sage nennt »Lund in Engelland« als ihr Stammland. Sie hat Verwandtschaft mit der des Königs Lear, nur daß der Vater seine drei Söhne, die ihn geprellt haben, wiederum anführt und bis zu seinem Ende ruhig leben kann).

103. Tristan und Isalde.

104. Fortunat mit dem Wunschsäckel. (In Tieck's Drama fand diese romantische Sage ihre verherrlichte Wiedergeburt).

105. Camillus (nach Livius und Plutarch).

106. »Persones die Königin, reit den Philosophum Aristotelem«. (Wer kennt die Schnurre nicht? Dasselbe Weib, wogegen Aristoteles seinen Heldenzögling warnt, kirrt den alten Dialektiker, daß es ihm warm wird, und beschämt ihn).

107. Der Kampf mit Frau Armuth und Frau Glück.

108. Die Zerstörung der Stadt Troja. (Hans Sachs sagt, er wolle eine Tragödie dichten,

> Die haben beschrieben die alten
> Geschichtschreiber Dictis Cretensis
> Und Dares Frigius genannt.

Seine Belesenheit war unbeschreiblich groß, und diejenigen, die ihn blos nach dem einfältigen Witze:

> Hans Sachs war ein Schuh-
> Macher und Poet dazu —,

kennen und für einen Ignoranten halten, sollten Lektion bei ihm nehmen).

109. Klytämnestra. (Aegysth ist bei H. S. ein Priester).

110. Ulyß und Penelope.

111. Alceste.

112. Die Königin Rosimunda (nach Albertus Krantz' Beschreibung. Dieselbe Geschichte des Alboin, die auch von Alfieri dramatisirt ist).

113. Clinia und Agathokles (nach Lucian).

114. Die schöne Magelone (nach dem franzöſ. Volksbuche).

115. Herzog Wilhelm von Oeſtreich mit ſeiner Agaley, des Königs Tochter aus Griechenland.

116. Meluſine (auch nach dem Volksbuch).

117. Hugo Schapler.

118. Von dem Marſchall mit ſeinem Sohn.

119. Die ſchöne Marina.

120. Kaiſer Julian im Bad.

121. Das kühne Weib Arethophila (nach Plutarch).

122. Die vier unglückhaften liebhabenden Perſonen.

123. Hagwart und Signe (nach Albertus Krantz. Vergl. den Art. Oehlenſchläger).

124. Der Jüngling im Kaſten (nach Boccaz).

125. Der verlorne Sohn, den man richten wollte.

126. Cyrus (nach Herodot und Juſtin).

127. Der hörnerne Siegfried (nach der etwas jüngern Sage).

128. Pontus und Sidonia.

129. Perſeus und Andromeda (nach Ovid's Metamorphoſen).

130. Daphne (Ebendanach).

131. Alexander der Große.

132. Die zwölf durchlauchtigen getreuen Frauen (mythologiſche und geſchichtliche Referate von ausgezeichneten Weibern).

133. Arſinoe.

134. Alexander und Diogenes.

Faſtnachtſpiele.

135. Das Hofgeſind Veneris.

136. Von der Eigenſchaft der Liebe.

137. Die Rockenſtuben.

138. Die Laſterarznei (ein Arzt gibt, ſtatt Arznei, heilſame Lehren an Leute, die an Eiferſucht, Geiz, Neid und Zorn leiden).

139. Der Teufel mit dem Kaufmann und den alten Weibern.

140. Der Naſentanz.

141. Der fahrende Schüler im Paradies.

142. Der junge Kaufmann Nicola mit ſeiner Sophia.

143. Frau Wahrheit will Niemand beherbergen.

144. Der Bauer mit dem Kühdieb.

145. Joseph und Melisso (zween reiten zum König Salomo).

146. Apollo und Fabius.

147. Der unersättliche Geizhunger.

148. Das Kälberbrüten.

149. »Die spach Bulerey.« (In der Art, wie der arme Heinrich von Hartmann von der Au. Ein Ritter liebt ein Mädchen, und bleibt ihr selbst dann treu, als er erfährt, sie sei aussätzig und arm geworden. Letzteres war aber nur ein Mährchen, um seine Liebe auf die Probe zu stellen. Immermann's Auge der Liebe kommt hier auch in Betracht).

150. Von der unglücklichen verschwatzten Buhlschaft.

151. Der gestolne Bachen.

152. Der Bauer im Fegfeuer.

153. Der Tyrann Dionysius.

154. Das böse Weib.

155. Der verdorbene Edelmann mit dem weichen Bett, das Kaiser August wollt' kaufen.

156. Der Eulenspiegel mit dem Blinden.

157. Der Ketzermeister mit den vielen Kesselsuppen.

158. Der todte Mann. —

Im vierten und letzten Bande der Sachsischen Schriften ist eine merkliche Abnahme der Kraft des Dichters fühlbar. Der Ausdruck ist nicht mehr so körnig, das Gefühl weniger frei oder poetisch frech, wie in den vorigen, und eine Hascherei nach früher von ihm gebrauchten Redensarten führt unsern Poeten mit sich selber im Kreise herum. Daher die vielen Wiederholungen im Einzelnen; selbst neue Bearbeitungen schon einmal bearbeiteter Gegenstände.

Schriftliche und geistliche Spiele.

159. König Saul, und Verfolgung David's.

160. Die Abigayl (Gemahlin des Karmeliten Nebal).

161. »Die Comedi der Königin Hester, ganz durchauß gefast, weitleufftiger mit etlichen Actis vnd Personen gemehret, Vnd hat jetzt sieben Actus, vnd XXII Person.«

Tragödien und Komödien.

162. Die zwölf argen Königinnen. — Frau Ehre kommt in's deutsche Reich, und hält Hof. Zwölf Königinnen wollen bei ihr

herbergen, müssen aber vorher ihre Lebensgeschichte erzählen. Darauf werden sie abgewiesen. Es sind Semiramis, Venus (als Königin von Lemnos, sie wird als geschichtliche Person genommen), Niobe, Medea, Phädra, Klytämnestra, Tullia, Olympia, Kleopatra, Agrippina, Rosimunda und Arsinoe.

163. Andreas der Ungarkönig, mit seinem getreuen Statthalter Bankhanus. Nach der Ungarischen Chronik. Grillparzer hat diese Begebenheit in seinem Trauerspiel »Ein treuer Diener seines Herrn« ebenfalls dramatisirt.

164. »Der Fürst Wilhelm von Orlientz, mit seiner Amalei, deß Königs Tochter auß England, hat VII Actus.«

165. Die edle Frau Veritola, mit ihrem mannichfaltigen Unglück.

166. König Sedras, mit der Königin Helebat.

Fastnachtspiele.

167. Der Parteckensack.

168. Die listige Buhlerin.

169. Der große Eiferer, der sein Weib Bericht höret.

170. Der Bauer mit dem Plerr. — Die Zoten sind hier stark und über Gebühr aufgetragen. Ein Bauer findet sein Weib nackt bei dem Dorfpfaffen im Bette liegen, und rennt voll Wuth in den Wald, um sie ordentlich durchzuprügeln, wenn sie ihm das Essen dorthin bringt. Die Frau hat hierzu keine Kourage, und schickt ihre Nachbarin hinaus, um ihren einfältigen Mann zu betölpeln. Die Nachbarin trägt dem Bauer Küchlein und Suppe in den Wald, und sucht ihm begreiflich zu machen, es stehe noch Jemand hinter ihm. Nach einigen Kreuzreden überzeugt er die Nachbarin vom Gegentheil. Diese ruft nun aus:

Potz Habersack, Heinz, zu hast wahr,
Nun hat es mich bedäucht so klar,
Erst merk' ich wohl, ich hab' das Plerr
Vor mein'n Augen, nahent und ferr,
Ich hätte Leib und Leben verwett,
Wie ich euer zween gesehen hett,
Da ich auch noch zu dir hatt' ferr.

Der Bauer.

Meine Nachbarin, was ist das Plerr?

Die Nachbarin.

Mein Nachbar Heinz, wer früh aufsteht
Und vor der Morgenröth ausgeht,
Dem überzeucht der Nebel die Augen,
Daß sie scharf zu sehn nicht taugen,
Sondern daß sie ihm zwiefach wern,
Was er ansieht nahent und ferrn,
Das dünkt ihm Alles zwei zu sein.

Der Bauer.

So ist wahrlich in Augen mein
Heut früh gewesen auch das Pferr,
Mich däucht', wie der Pfaff unser Herr
Lag bei mein'm Weib, in meinem Bett.

Die Nachbarin bestärkt ihn in dieser Meinung, und er eilt nach Hause, um dem geistlichen Herrn und seinem Weibe Abbitte zu thun.

171. Die Bürgerin mit dem Domherrn. — Ein junges Weib hat einen alten Mann heirathen müssen, und beschließt, sich einen Domherrn als Buhlen zu nehmen, weil ein solcher reinen Mund halten müsse. Zuvor will sie ihren Mann auf drei Proben stellen, um zu sehn, ob er auch nicht zu hart mit ihr umspringen würde, wenn er in Zukunft hinter ihre Schliche käme. Sie haut ihm deßhalb seinen Lieblingsbaum im Garten um, erschlägt seinen Hund, und reißt bei einer Gasterei das Tischtuch sammt den Speisen auf die Erde. Der Spaß bekommt ihr aber schlecht. Der Mann erklärt sie für toll, und läßt ihr so lange Ader schlagen, bis ihr Blut kühl geworden und sie von keinem Domherrn mehr wissen will.

172. Die alte verschlagne Kupplerin mit dem Domherrn.

173. Der Eulenspiegel mit der Pfaffenkellnerin und dem Pferd. — Hier finden wir den deutschen Harlekin in seiner ganzen Drolligkeit und Volksthümlichkeit. Eulenspiegel kommt in seiner Heimath, zu Braunschweig, an, und der Herzog beklagt sich bei ihm, der Pfarrer von Riesenburg sei nicht zu bewegen, ihm sein Pferd zu verkaufen, das er doch so gern besäße. Eulenspiegel verspricht es ihm zu schaffen. Er geht zum Pfarrer, stellt sich als liege er am Sterben, der Pfarrer will ihn Beichte hören, jener aber weigert sich, weil er Etwas auf dem Gewissen habe, was den Pfarrer unmittel-

hat betrübt. Dieser ermuntert ihn zur Beichte, und betheuert ihm, er dürfe aus derselben nichts wiedersagen, weil einem Geistlichen der etwas ausplaudere, die Zunge aus dem Halse gerissen werde. Eulenspiegel bethört ihn nun, als kenne er seine Kellnerin genauer, und legt sich zu Bette. Den Pfaff wurmt das, er fängt mit der Haushälterin Händel an und wirft ihr den Streich mit Eulenspiegel vor. Es entsteht ein heftiges Gezänk zwischen ihnen, so daß Eulenspiegel hinzukommt, und aus dem Schimpfen der Köchin gegen ihn erfährt, wie der Pastor aus der Beichte geschwatzt. Er droht ihm, nach Merseburg zu gehn, und Alles anzuzeigen, der Pfarrherr geräth in Angst, und um ihm den Mund zu stopfen, schenkt er ihm das Pferd, welches Eulenspiegel dem Herzog überbringt und reichlich belohnt wird.

174. Der Roßdieb zu Fünfing, mit den tollen diebischen Bauern.

175. Das weinende Hündlein.

176. Die wunderlichen Männer und unhäuslichen Weiber geschlacht und häuslich zu machen.

177. Der lose Mann mit dem munketen Weibe.

178. Der Pfarrherr mit den ehebrecherischen Bauern.

179. Der Krämerskorb.

180. Der blinde Meßner mit dem Pfäffen und der Meßnerin. — Wiederum eine Aergernißgeschichte, die ein Pfaff mit der Frau seines Meßners treibt, der sich blind stellt, ihn ertappt und mit der Armbrust zum Hause hinausschießt. Der Schluß ist in der That arg, er lautet:

Also uns die schändlichen Pfaffen
Machen zu Narren und zu Affen
Und mit sehenden Augen blind,
Und schänden uns dann Weib und Kind,
Was Guts sie lehren in den Tempeln
Verderben's mit bösen Exempeln,
Die soll kein Biedermann laden zu Haus,
Sondern mit ihnen zum Thor hinaus.

Die züchtigen, gelehrten und frommen Geistlichen will Hans Sachs hiervon jedoch ausgeschlossen wissen.

181. Der Neidhart mit dem Feyel (Veilchen). — Neithart Fuchs ist der österreichische Eulenspiegel. Hans Sachs versetzt ihn als

Plaistrmacher an den Hof der Herzogs Friedrich von Oesterreich *). Der Inhalt ist fast der muthwilligste und zügelloseste der ganzen Sammlung. Neithart will der Herzogin, seiner Gönnerin, eine Freude machen, geht in den Wald und sucht ihr das erste Frühlingsveilchen auf. Die Bauern, welche sich mit Nithart Fuchs immer befeindeten, merken seine Absicht, hofiren auf das Veilchen und umstellen es mit einem Hut, während Nithart in's Schloß geht und die Herzogin sammt ihrem Gefolge in's Freie und zur Besichtigung der Blume abholt. Die fröhlichen Kinder kommen herbei, tanzen einen Reigen um den Hut, und die Herzogin singt vor:

Der Meyen, der Meyen,
Der bringt uns Blümmlein vil,
Ich trag ein freyes Gemüte,
Gott weiß wol wem ich's wil,
:,: Gott weiß wol wem ich's wil.

Ich wils eim freyen Gesellen,
Derselb der wird umb mich,
Er tregt ein Seidin Hemmat an,
Darein so preist er sich,
:,: Darein so preist er sich.

Er meynt es säng ein Nachtigal,
Da wars ein Junckfraw fein,
Vnd kan sie ihm nicht werden,
Trawert das Herze sein,
:,: Trawert das Herze sein.

(Wahrscheinlich ein Volkslied jener Zeit). Jetzt wird der Hut abgehoben — und man denke sich das Gekreische der Frauen, als sie die Blume gewahren. Die Rache, welche Nithart an den

*) Dieser Nithardt (Neidhart) Fuchs wird nach den gewöhnlichsten Nachrichten, die auch durch Joh. Jak. Luggers Ehrenspiegel des Erzhauses Oesterreich (vom J. 1555) bestätigt werden, als lustiger Rath an den Hof des steiermärkischen Herzogs Otto des Fröhlichen gesetzt, wo wir ihn um 1290 finden. — Er war ein geborner Franke, dichtete Minnelieder, und erlaubte sich die tollsten Späße mit den Bauern, weßhalb er den Beinamen Bauernfeind erhielt. Sein Grabmal, auf welchem er im Handgemenge mit Bauern abgebildet, ist in der Stephanskirche zu Wien noch vorhanden.

Bauern nimmt, und die List, womit er den Herzog, der ihm Hörner aufsetzen will, von seiner Frau wegspedirt, macht den übrigen Theil des ziemlich großen Spiels aus.

Vom fünften Theile enthält der erste Abschnitt keine geistlichen Spiele, sondern poetische Nachbildungen der Psalmen, des Jesus Sirach, der Sprüche Salomonis u. s. w..

Komödien und Tragödien.

182. Ein schöne Comedi Terentij deß Poeten, vor 1700 Jaren beschriben, von der Bulerin Thais, vnd jren zweyen Bulern, dem Ritter Thraso vnd Phödria, vnd hat V. Actus. — Plautus und Terenz waren die ersten Dichter, die man in's Deutsche übersetzte, namentlich letzterer, weil man ihn kastrirte und wegen seines gesitteten Inhalts auf Schulen spielen ließ. H. S. kannte das Stück blos aus der Uebers.

183. Die junge Wittfrau Franciska (nach Boccaz).

184. Marina des Königs Tochter aus Frankreich.

185. Aesopus der Fabeldichter. — Eine Art Fastnachtstück, worin allerlei Anekdoten aus dem Leben des sinn- und witzreichen griechischen Eulenspiegel, dessen Fabeln bis jetzt noch unübertroffen sind, vorgetragen werden.

186. Romulus und Remus, die ersten Erbauer der Stadt Rom. — Ganz ernst und trocken.

187. Die Königin Kleopatra, mit Antonio dem Römer.

188. Zweier Philosophen Disputation von dem Ehestande, ob besser sei ledig zu bleiben oder zu heirathen. — Die bekannte Anekdote von Thales und Solon.

189. Der Knabe Lucius Papirius Cursor. — Auch eine Anekdote. Der römische Knabe soll seiner Mutter verrathen, was im Senat verhandelt worden. Er sträubt sich dagegen, und als er gezwungen wird, hilft er sich mit einer Nothlüge, wodurch er zugleich seiner Mutter einen Floh in's Ohr setzt. Er macht ihr weiß, es sei verhandelt worden, jeder Mann solle in Zukunft zwei Frauen haben. Sie glaubt es, und ist angeführt und gefoppt.

Fastnachtspiele.

190. Ein Edelmann und zween Knechte, ein Abt und ein Knecht, und heißt das Wildbad. — Einige neuere Sprachpuristen haben

einführen wollen, statt Hanswurst, Wurstihans zu schreiben. In diesem Spiel heißt er wirklich so.

191. Der Teufel nahm ein alt Weib zu der Ehe.

192. Der Bauer mit dem Safran.

193. Eulenspiegel mit dem blauen Hostuch.

194. Der schwangre Bauer mit dem Füllen.

195. Der verspielte Neuter.

196. Die zween Gevattern mit dem Zorn.

197. Der Doktor mit der großen Nase.

198. Eulenspiegel mit dem Pelzwaschen. — Die letzte Posse unsers Dichters ist bedeutend schwach gegen seine früheren. Eulenspiegel kommt in einem thüringischen Dorfe an, und gibt sich, um die Fragen der neugierigen Wirthin über seine Herkunft los zu werden, für einen reisenden Kürschner aus, der das Kunststück verstehe, alte Pelze neu zu waschen. Die alten Weiber bringen ihm ihre Pelze zum Waschen, die er sämmtlich in einen Kessel voll dicker Milch wirft und gänzlich entzweikocht. Während dieser Siederei gehn ihn die Weibsleute an und fragen, ob er nicht besser thäte, wenn er sich auf die Kunst legte, anstatt der Haare auf alten Pelzen, alte Weiber zu verjüngen. — —

Außer den hier aufgeführten, und in den fünf Folianten s. Werke enthaltenen Schauspielen, mag es deren gewiß noch andere geben, da man in Nürnberg und anderswo einige Bände seiner Gedichte im Manuskript bewahrt, die nicht durch den Druck bekannt geworden. Hans Sachs soll sein erstes Gedicht 1514 und sein letztes 1567 geschrieben haben. Die Angaben über die Anzahl seiner Schriften sind ungleich; was aber nichts sagen soll, da feststeht, daß er viel gedichtet hat.

Willibald Alexis.

Heißt Wilhelm Häring, geb. zu Breslau am 29. Juni 1798, war früher Kammergerichtsreferendar zu Berlin, und lebt jetzt daselbst als Privatgelehrter: einer unserer jüngsten ausgezeichneten Novelliſten, der sich besonders als Nachahmer Scott'scher Schreibart so bemerkbar machte, daß man seine Arbeiten eine Zeitlang mit denen des Engländers verwechseln mochte. Auch als Kritiker hat er

sich einen Ruf erworben. An seinen Bühnenwerken ernster Art wird getadelt, das Wesen der Ironie sei darin auf eine Spitze gestellt, wodurch aller dramatische Effekt sich am Ende selbst vernichte. Einige kleinere Stücke, die er für das Königsstädter Theater dichtete, haben dort Glück gemacht, namentlich das Lustspiel: »Der verwunschene Schneidergesell.« In seinem Lustspiel »Die Sonette,« ist das Thema: Persifflage der Schauspielerkabalen, weder neu, noch die Ausführung anziehend.

W. Alexis hat auch einen unserer ältern Dichter, Simon Dach, auf's Theater gebracht. Letzterer war am 29. Juli 1605 zu Memel geb., und st. am 15. April 1659 als Prof. der Dichtkunst zu Königsberg. Er war gekrönter Poet, und nannte sich als Pseudonymus: Chasmindo oder Sichamond. Als Lyriker war er zum größten Theil Gelegenheitsdichter. Von seinen Liedern ist Annchen von Tharau am berühmtesten. (Seine Liebe zu diesem Fräulein ist ein Gegenstand des kleinen Schauspiels von W. Alexis.) Als Dramatiker ist er höchst unbedeutend, und schrieb als solcher ebenfalls nur bei feierlichen Gelegenheiten.

Zwei seiner Schauspiele sind befindlich in:

Simon Dachen, Weyland berühmten Poëseos Professoris bey der Königsbergischen Academie, Poetische Werke, bestehend in Heroischen Gedichten, denen beigefüget zwey seiner verfertigten Poetischen Schauspiele. Königsberg 1696.

(Wörtlich desselben Inhalts, nur mit verändertem und schönern Titel, ist: Chur-Brandenburgische Rose, Adler, Löw und Scepter, von Simon Dachen poetisch besungen. Königsberg, ohne Jahrszahl).

Genanntes Werk ist von Dach's Wittwe und Erben nach seinem Tode vorgefunden und edirt worden. Es enthält nichts als Gelegenheitsgedichte, sämmtlich auf das Leben des Churfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, und auf alle Ereignisse bezüglich, die sich seit seiner Thronbesteigung in der churfürstlichen Familie zugetragen.

In Schauspielform ist darin enthalten:

1. Cleomedes, der allerwehrteste und lobenswürdigste treue Hirt der Cron Pohlen. — Ein poetisch-allegorisches Gelegen-

heitsspiel, zur Verherrlichung des Königs Wladislaus IV. von Polen geschrieben. Das Personenregister ist folgendermaaßen eingerichtet:

Mercurius der Vorreder.

			präsentiret
Cleomedes.	Nymphen.		Vladislaum IV.
Venda.			Cron Pohlen.
Herophile.			Cron Schweden.
Agathyrsus.	Satyrn.		Den Moßcowiten.
Zantybius.			Den Türken.
Polyphobus.			Den Tartarn.
Bulearchus.	Jnterpo*)		Chur-Brandenburg.
Crinanthes.			Cron Frankreich.
Leontocles.			Cron England.
Euspondus.			Die vereinigte Provincien in Niederland.
Der erste Hirt	Hirt.		Die bedrängte Länder.
Der andere Hirt			
Chor der Hirten.			

Diese Personen halten recht trockne Gespräche über die politischen Angelegenheiten zu jener Zeit, untermischt mit tausend Komplimente gegen diejenigen Potentaten, denen Dach sich im Interesse seines Regenten wie in seinem eigenen verpflichtet glaubte. Kurze gereimte Jamben sind Form der Verse, ein Schlußchor von Hirten erhebt entweder die damalige Größe Polen's, oder stellt philosophische Betrachtungen an.

Jetzt, wo Polen aus der Reihe der selbstständigen Staaten verschwunden, wollen wir als Probe der Schreibart des Dach'schen Schauspiels eine kurze Stelle daraus entnehmen, woraus das damalige Verhältniß beider Länder zu einander hervorgeht.

Agathyrsus (repr. Rußland).

Ich wohn' in ungeheuern Wüsten
Mit Laub und Bäumen ganz umhüllt,
Da wo das ungezähmte Wild
Mit großem Haufen pflegt zu nisten,

*) So steht in beiden Ausgaben.

Es weiß von meiner Pracht
Die ganze Welt genug zu sagen,
Voraus kann Niemand meine Macht
Und großen Zorn ertragen,
Und traueſt du nicht meinem Wort,
So ſteht es ſelbſt dir an-zu-hören,
Weil Wolga, Düna, und der ganze Strich im Nord,
Den ich bezwang, es dich wird lehren.
Der Sultan Selim, deſſen Liſt
Und Macht der ganzen Welt ein Schrecken,
Wie dir bekannt iſt, kann erwecken,
Hat dennoch vor mir eingebüßt,
So daß mich Niemand jetzt zu Feinde
Rings um mich her mehr haben mag,
Ein Jeder ſucht bei mir Vertrag
Und machet gern mich ihm zum Freunde,
Drum denk', o Nymphe, wer dich liebt,
Und was durch mich das Glück dir gibt,
Nur nimm mich an, dich will ich und ſonſt keine.

Benda (repr. Polen).

Die Wälder ſind mitnichten deine,
Sie kommen fremden Hirten zu,
Wie du es ſelbſt mir zu-mußt-ſtehen,
Doch ſei es ſo, und hätteſt du
Die ganze Welt, die dir zu Willen müßte gehen:
So will ich keinesweges doch
Mich geben an dein rauhes Joch.

Das Schickſal hat es anders verfügt!

2. Das Schawſpiel Sorbuisa. Zum Beſchluß des vermittelſt unſterblicher Huld und Gnad Sr. Churfürſtl. Durchl. alß allermildeſten Nutritii feyerlich begangenen academischen Jubel-Feſts in Preußen in der hohen Schuel zu Königsberg präsentiret im Jahr 1644. — Von demſelben Schlage wie das vorige. Sorbuiſa repräſentirt das Herzogthum Preußen; Prußiarch den Markgrafen Albrecht I., den Stifter der Univerſität Königsberg. Der Inhalt umfaßt den Sieg der Muſen und der Humanität über Barbarei und Ungeſchmack. In den mir bekannten beiden Abdrücken iſt kein eigentlicher Text vorhanden, ſondern es werden nur ein Reſumé über das Ganze, dann der Inhalt jedes einzelnen Aktes, dann die Chöre und Geſänge angegeben. Ob das Fehlende von dem ſpielenden Perſonal primavista hergeſagt, oder aber, ob ſolches

in der zu Königsberg 1644 in Quart erschienenen Einzelausgabe der Sorbuisa enthalten, habe ich bis jetzt noch nicht ersehn können.

Johann Gottlieb Seume.

Wurde am 29. Jan. 1763 zu Poserna bei Weißenfels geb., war (unfreiwillig) in Amerika, und st. zu Leipzig am 13. Juni 1810. Die Kunstansichten dieses Autodidakten sind ohne Einfluß geblieben, und selbst ohne Richtigkeit, seine lyrischen Gedichte rauh und hart, zu sehr philantropisch, um poetisch sein zu können, mehr wahr als gemüthlich, und selten warm und herzlich — das schönste darunter scheint mir das Abschiedsschreiben an Münchhausen; *) sein Trauerspiel Miltiades (1808) aber ist das Schwächste, was er geschrieben. Abgesehn davon, daß S. zu wenig Verständniß des griechischen Geistes zu dieser Arbeit mitbrachte, ist der Stoff auch einer der unglücklichsten, den man sich für ein Trauerspiel nur denken kann. Der Held wird nicht in seinen Thaten, als Sieger bei Marathon und als Begründer des griechischen Unternehmungsmuthes gegen die Perser, erst verherrlicht und dann, in seinem Sturz durch den Ostrazismus und die Wuth eines undankbaren Pöbels, beklagt: nein, wir sehn ihn schon im Anfange als einen kranken Mann im Sessel auf das Theater tragen, hören eine Zeitlang, wie er über sein sieches (an Wunden eiterndes) Bein klagt, und sehn dann, wie er den Schierlingbecher trinkt. Um die Misere vollständig zu machen, fehlte noch, daß der Dichter ihn der Geschichte gemäß, d. h. an seinen Beinwunden hätte sterben lassen. Es kommt in dem ganzen Stück auch nicht ein einziger Vers vor, der ein poetisches Bild enthielte. Nur Prosa, Wahrheit, Korporalssprache. Die Verse sind steif, in Elysium ist einmal die dritte Sylbe lang gebraucht. Ein ungeschickter Chor lallt manchmal ein paar unzeitige Worte in das übrige Gerede. Es wird auch des Biers gedacht, und Seume meint in der Vorrede, es sei doch vielleicht möglich gewesen, daß die Athenienser dieß Getränk gekannt hätten. — J. P. Zimmermann in Wiesbaden hat im Vorworte zum Miltiades denselben in Schutz genommen, und meint,

*) S. 250 der Zimmermann'schen Ausgabe der Schriften Seume's, Wiesbaden 1825 Bd. IV.

S. habe darin allerdings gezeigt, daß etwas von dem bessern Geist des Griechen auf ihn übergegangen wäre.

Große Aehnlichkeit, auch in den Lebensschicksalen, mit Seume hatte Christian Samuel Schier. Er wurde im J. 1791 zu Erfurt geboren, ging in seinen Jünglingsjahren nach Amerika, hielt in Philadelphia Vorlesungen über deutsche Literatur, kehrte darauf nach Europa zurück, und starb im Nov. 1824 zu Köln nach jahrelangen und unsäglichen Leiden. Die lyrischen Gedichte dieses Sängers, der leider nicht so bekannt geworden als er es verdient, gehören, was Tiefsinn und Gedankenreichthum betrifft, zu den bessern, die in neuern Zeiten geschrieben wurden. Schon im J. 1813 erschien eine Sammlung seiner Erstlinge, nachher schrieb er einen Roman »Die Fischer«, ein dramatisches Gedicht »Johannes Huß«, ein Epos »Die Gründung Erfurt's«, und »Eichenblätter« als Resultate seiner Gefühle während der Freiheitskriege, die er als Lieutenant mitgemacht. Er ist der Wiedererwecker des kölnischen Karnevals, denn auf seine Veranlassung und nach der von ihm angegebenen Idee nahm derselbe seine itzige Gestalt an. Er gab demselben die dramatische Form, und durch ihn wurde er seit 1823 das interessanteste neuere Volksdrama. Köln wetteifert seitdem mit Rom und Venedig, und überbietet beide Städte dadurch, daß es seinen Tollheiten und Lustigkeiten eine künstlerische Unterlage gibt. In diesem Sinne sind zwei von Schier edirte Karnevalsalmanache geschrieben. Alles dieses gemahnt uns an die alten Nürnberger Fastnachtspiele. — Die besten Gedichte von Schier sind in der zu Köln bei Dümont im J. 1824 erschienenen Sammlung derselben enthalten. Nicht mit Unrecht vergleicht er sich daselbst (S. 165) mit Seume. Wie bei diesem, so ist auch bei ihm dieselbe Eckigkeit und Ueberfülltheit des Ausdrucks anzutreffen, nur mit dem Unterschied, daß in den Gedichten Schier's unweit mehr Poesie, Leben und Fülle gefunden wird, wie in denen des Wanderers nach Syrakus.

Schier's dramatische Arbeiten sind:

1. Die Macht des Wahnes, Trauerspiel. — Ein Prolog in Ottaverimen, ausgeführt mit kühner Gewalt der Sprache, worin der wahren ursprünglichen Christusreligion, gegründet »auf der

Streiter heilige Gebeine« das Wort geredet wird, leitet diese verfehlte Arbeit ein. Zwei durch Glauben, Meinung und Schicksal auseinandergerissene und sich selbst vernichtende Brüder; ein Prediger in der Würde seines Berufs; seine Tochter, ein gutes zartes Kind; zwei Gelehrten, als Repräsentanten des Zeitgeistes (das Stück spielt 1546), jeder mit dem eigenthümlichen Charakter seiner Nation; und endlich ein blutgieriger Spanier im Dienste der Inquisition, bilden das Personal. Das Fortschreiten der Handlung wird durch die eingestreuten Sentenzen gehemmt.

2. Raphael Mengs, Künstlerdrama. — Ein wenig gekanntes treffliches Künstlerspiel. Obgleich es demselben an eigentlicher Handlung fehlt, so ist es doch in Süddeutschland mit großem Beifall aufgeführt worden — ein Beweis, daß die darein verwebten Betrachtungen über die Kunst und den Künstler genug poetische Schönheiten besitzen, um den Zuschauer von der Handlung abzulocken und ihn für den Mangel an Begebenheiten zu entschädigen. Es erweckt in der Brust jenen stillen Frieden, den nur die Kunst auf ein unverdorbenes Gemüth ausüben kann, und reinigt, im wahren Geist der aristotelischen Lehre, die Leidenschaften. Aus Mengs' Leben ist bekannt, daß derselbe sich zu Rom mit einem schönen Bauernmädchen vermählte. Schier hat aus diesem Bauernmädchen die Tochter eines verstorbenen Bildhauers, und des Künstlers Liebe zu ihr zum Gegenstand seines Drama gemacht. Er wollte den innigen Zusammenhang zwischen Kunst und Liebe in veredelten Naturen, und den Uebergang vom Irdischen zur Gottheit durch die Macht reiner Herzensneigung an einem edeln Paare zeigen. Das Drama ist übrigens nicht korrekt geschrieben, und fremdartige Ausdrücke, als: elastisch, mechanisch, sympathetisch, Kompositionen, kritisch, sind manchmal übel angebracht. Auch fallen einige Reminiscenzen aus Schiller auf, z. B.

> Jetzt trat ich aus dem Lorbeerhain — Das Kirchlein,
> Ihr kennt es Graf, es ruht so fromm, so lieblich
> Am Hügel u. s. w.
> — — — — — Ich weiß, es gibt Minuten,
> Wo wir dem Himmel näher sind verwandt.
> Ach, so vergeht das Treffliche auf Erden!

Man kennt aus dem Kampf mit dem Drachen und Wallenstein die Stellen, mit welchen das Angeführte übereinstimmt.

3. Paleſtrina, Künſtlerdrama. — Der Schwanengeſang des Dichters, und würdig, ſeinen Namen auf die Nachwelt zu bringen. (Er hat mir dieß Stück von ſeinem Sterbebette in die Feder diktirt.) — Was Paleſtrina als Kirchenkomponiſt geweſen, und wie er die vor ihm in harmoniſche Künſteleien ausgeartete Muſik, die der Papſt ſogar für immer aus den Kirchen verbannen gewollt, zu Wahrheit und Natur zurückführte, dieß iſt von Hoffmann im 2. Bd. der Serapionsbrüder vortrefflich beſchrieben, und folgendermaaßen entwickelt: »Ausgeſöhnt mit der Kunſt wurde der Papſt Marcellus der Zweite, der im Begriff ſtand, alle Muſik aus den Kirchen zu verbannen, ſo aber dem Kultus den herrlichſten Glanz zu rauben, als der hohe Meiſter Paleſtrina ihm die heiligen Wunder der Tonkunſt in ihrem eigenthümlichſten Weſen erſchloß. Auf immer wurde nun die Muſik der eigentlichſte Kultus der katholiſchen Kirche, und ſo war damals die tiefſte Erkenntniß jenes innern Weſens der Tonkunſt in dem frommen Gemüth der Meiſter aufgegangen, und in wahrhaftiger heiliger Begeiſterung ſtrömten aus ihrem Innern ihre unſterblichen unnachahmlichen Geſänge. Du weißt, Theodor, daß die ſechsſtimmige Meſſe, die Paleſtrina damals (es war ja wohl im Jahr 1555?) komponirte, um den erzürnten Papſt wahre Muſik hören zu laſſen, unter dem Namen Missa Papä Marcelli ſehr bekannt geworden iſt. Mit Paleſtrina hob unſtreitig die herrlichſte Periode der Kirchenmuſik, mithin der Muſik überhaupt an, die ſich beinah zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichthum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu läugnen iſt, daß ſchon in dem erſten Jahrhundert nach Paleſtrina jene hohe unnachahmliche Einfachheit und Würde ſich in eine gewiſſe Eleganz verlor, um die ſich die Komponiſten bemühten. Welch ein Meiſter iſt Paleſtrina! — Ohne allen Schmuck, ohne melodiſchen Schwung folgen in ſeinen Werken meiſtens vollkommen konſonirende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüth mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchſten erhoben wird. — Die Liebe, der Einklang alles Geiſtigen in der Natur, wie er den Chriſten verheißen, ſpricht ſich aus im Akkord, der daher auch erſt im Chriſtenthum zum Leben erwachte, und ſo wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geiſtergemeinſchaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einſchließt. Am

reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrina's einfache, würdevolle Werke, die in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen das Göttliche verkünden mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlichen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt — Musica del' altro mondo.«

Franz Freiherr von Spaun.

Geb. in Tyrol. Lebte als Privatgelehrter zu München, und starb daselbst. — (Sammlung seiner literarischen Werke, theils Kritiken der allerneuesten Fatalitätstragödien, kleine Novellen und Romane von seiner Erfindung, einige Lustspiele und einige Uebersetzungen spanischer Schauspiele, aber keiner Calderonschen. Passau 1821.) In Spaun's vermischten Schriften, 2 Bändchen (München 1822 bei dem Verfasser und in allen Buchhandlungen), worin sich einiges Merkwürdige neben Schlechtem und Schlechtestem eingefunden, stehen zwei, zum Zweck dieses Werks der Anführung bedürfende Artikel.

I. Das Ideal oder die Probeschüsse (Lustspiel in einem Akt.) Kann es eine abgenutztere Intrigue geben, als die hier angewandte? Ein Graf weigert sich, seine Nichte zu ehelichen, weil er sein Ideal bereits auf dem Maskenballe gefunden. Er liebt eine Maske, ohne ihr Gesicht gesehn zu haben; und da ergibt sich denn, daß es seine von ihm verschmähte Nichte gewesen. Der Dialog ist voll groben Räsonnements und demagogischer Bemerkungen.

II. Protestation gegen die Staelische Apotheose des Göthischen Faustus. — Spaun war ein so wüthender Feind von Göthe, daß Müllner den Vorschlag gemacht hat, man solle auf seinen Grabstein setzen:

Wollt ihr ihm Ruh im Grabe gönnen,
So müßt ihr nicht den Namen Göthe nennen.

Gegen den Faust schimpft er wie ein Rohrsperling, und traktirt diese Tragödie wie das Werk eines Straßenjungen und Taugenichts.

ſes. Er nennt ihn »die jämmerlichſte Stümperarbeit«, ſagt von Göthe, er »ſudle« dummes Zeug, wirft ihm die gröbſten Sprachfehler vor, und behauptet, er könne gar kein Deutſch, erklärt, der Fauſt ſei ſo ſchlecht, daß er nicht ſobald den Prolog im Himmel geleſen, als er dieſes Meiſterwerk unter den Tiſch geworfen, ſpricht von gemeinen nonſenſikaliſchen Ausdrücken, erbärmlichem Gallimathias ohne ein Atom geſunden Menſchenverſtands, jämmerlicher Ignoranz, ſchlechten Späßen, Dummheit, ſchlechten Verſen, »von ſolchem Kauderwälſch mag der Teufel ein Wort verſtehn«, albernem Zeuge, elender Reimlerei und ſinn- und hirnloſem Wortgedudel, Göthe'ſcher Radotage, meint, Göthe ſei ein ſchlechter Verſifex und anmaßend erbärmlich, treibe Stümperarbeit, Fauſt ſpreche ein ganz unverſtändliches Kauderwälſch in dem ſchlechteſten Gereimſel, das je in Quinta von irgend einem Studenten geſchmiert, ſein Präzeptor hätte ihm (dem Herrn von Spaun) den Steiß vollgehaun, wenn er ſo ſchlechte Verſe gemacht hätte; ein Kranker, der in der Fieberhitze phantaſire, ſchwatze lange nicht ſo albern als der Göthe'ſche Fauſt, und es ſei mehr als herkuliſche Arbeit, dieſen »Augias-Stall« zu reinigen: wenn einmal ein nicht ſchlechter Gedanke vorkomme, ſo ſei er platt und gemein vorgetragen; faſt alle Verſe ſeien unter aller Kritik; in Göthe's Schule ſei nur das Widerſprechende wahr, und das Ungereimte ſublim. Ja es heißt (II. S. 220): »Vom ſublimen Gallimathias, Unſinn in hochtönenden Worten, haben uns manche Dichter Muſter gegeben, aber den Göthiſchen Gallimathias möchte ich als ein Genre nouveau, den popularen Gallimatheus*) nennen, denn er wird in der gemeinſten und ſchlechteſten Sprache vorgetragen.«

S. 203: In dem Geſpräch zwiſchen dem Schüler und Mephiſtopheles werden einige wahre und treffende Bemerkungen in einem Meere glatten Gewäſches erſäuft. — S. 204: Mephiſtopheles iſt ein gemeiner plattfüßiger Teufel de infima plebe diabolorum. — S. 213: Das Terzett in der Walpurgisnacht iſt jämmerlicher Nonſenſe. — S. 214: In dem Hexenfeſte iſt nicht ein Atom von Witz und Laune. —

*) So ſteht gedruckt! — Doch, Börne hat ja ſpäter eben ſolche Inſolenzen gegen Göthe drucken laſſen.

Die Quintessenz der Spaun'schen Frechheiten ist S. 218, wo es heißt:

»Wer viel und oft schlechtes Zeug dichtet, dem klebt endlich die Unart an. Auch wenn's eine Wette gilt, so hat es der Herr von Göthe doch übertrieben; wären seine Knittelverse auch nur halb so schlecht, so wären sie doch schlecht genug; wäre sein Herrgott auch nur halb so albern, so wäre er dumm genug. Sein Faust ist ein gar zu erbärmlicher unbedeuten der Schaafskopf. Der Teufel hat gar keine Ehre von seinem Siege; der Göthische Teufel ist auch nur stark im Gesichter schneiden. Er thut nichts, das eines solchen Geistes würdig wäre. Er ist ein ganz gemeiner Teufel, der nicht einmal so viel im Vermögen hat, daß er sich einen Bock anschaffen könnte, um auf den Blocksbergball zu reiten; ein frostiger Teufel, dem ganz winterlich im Leibe ist; die Kühlheiten, die er spricht, hätte Herr von Göthe doch hie und da mit Witz und Laune würzen können; er hätte doch seine Wette gegen den gesunden Menschenverstand gewonnen. Wenn ein Mann von Witz und Verstand den Narren spielt, so verräth er sich doch immer, so wie der Teufel sich am Pferdefuß verräth, wenn er auch den Heiligen spielt. Der Herr von Göthe spielt seine Rolle gar zu natürlich, und läßt uns auch nicht von Weitem errathen, daß sein Unsinn die Maske seiner Satire sei.« — In diesem Tone wird hin und wieder in Deutschland die edelste Humanität von der Ungezogenheit angegangen!

Pius Alexander Wolff.

War Hofschauspieler und Regisseur des k. Theaters zur Berlin, geb. zu Augsburg am 3. Mai 1784, gest. 1828 auf einer Gastreise zu Weimar (S. Portrait s. vor dem 3. Bd. von Klingenmann's Kunst und Natur). Er lieferte: Dramatische Spiele, 1r. Bd. Berlin 1823. Einzelne Schauspiele in Taschenbüchern. Ein Singspiel: Adele von Budoy, 1823.

Unter den deutschen Dichtern, die sich nach den Spaniern bildeten, dürfte Werner auf der ersten, und P. A. Wolff auf der niedrigsten Stufe stehen. Ihm ist es ergangen, wie jenen Malern, die im altdeutschen Style zu arbeiten vermeinen, wenn sie mit der Heiligkeit und Reinheit der Gesichter, wodurch sich die mittel-

alterlichen Bilder auszeichnen, auch die Steifheit und den Körperzwang verbinden, der an diesen Werken unangenehm auffällt. Wolff hat selbst die etwaigen Fehler des Calderon'schen Drama's: überwiegendes Kolorit und lyrische Ausschmückung, wozu ihn eine überaus luxurirende Phantasie verleiten mochte, nur nachgeäfft, indem er dabei einen so gänzlichen Mangel an aller Phantasie an Tag legte, daß man in den hausbackenen ellenlangen Deklamationen, wodurch er die große Erzählung im »Leben ein Traum« und die ähnlichen üppig-dichterischen Schilderungen im standhaften Prinzen und in der Andacht zum Kreuz kopiren möchte, nur mit einem mitleidigen Kopfschütteln dramatische Verirrungen wahrnehmen kann, die durch keine lyrischen Tugenden gesühnt werden. Eins dieser Wolff'schen Stücke, das blos darum geschrieben zu sein scheint, um eine derartige bogenlange Erzählung anbringen zu können, heißt »Pflicht um Pflicht«, ein betrübtes, im Schweiß des Angesichts erzeugtes Fabrikat voller Geschraubtheit und Hohlheit. Uhland und Rückert haben einst eine scherzhafte Glosse gedichtet, worin sie das Thema, was härter sey, der Geliebten Treubruch oder der Geliebten Tod, hin und her variiren. Etwas Aehnliches wird in den Scenen dieses Schauspiels hin und her besprochen. Alle Personen klagen und jammern, aber keine von ihnen entwickelt im Handeln eine erhebungsfähige Herzenseigenschaft. Müllner hat das Stück wegen seiner redneriſchen Vorzüge, weil es keine dramatischen habe, in Schutz genommen, ohne für das Unstatthafte eines solchen Protektorats an oratorischen Versübungen einen andern Grund beibringen zu können, als daß es in einem von ihm herausgegebenen Almanach zum erstenmal abgedruckt war. Auch von seinem Schauspiel: Treue siegt in Liebesnetzen, kann man nichts anders sagen, als daß es vollkommen verunglückt ist. Als Lustspieldichter war dagegen Wolff nicht ohne Talent, und namentlich ist sein Cesario ein ansprechendes Spiel der Laune, wenn auch nicht originell ersonnnen.

Christian Heinrich Spieß.

Geb. am 21. Aug. 1755 zu Lübeck, st. am 9. März 1822 in Böhmen. Ein vielbekannter Schreiber von Ritterromanen und

Ritterschauspielen. Von letzteren hat Klara von Hoheneichen (1790) am meisten Aufsehn erregt. Daß das romantische Leben und Treiben der deutschen Ritter im Mittelalter allmählig in die poetische Kunst übergehn würde, war vorauszusehn. Wo hätte sie auch einen schönern und volksgemäßern Stoff auffinden können, als diesen? Schon in Hans Sachs finden wir das deutsche Ritterthum, zum Gegensatz des damals sich entfaltenden Bürgerthums, in die Poesie gebracht, nachher verschwand es völlig aus ihr, und in dem folgenden Jahrhunderte nahm man wieder die Gegenstände zu Erzählung und Schauspiel aus der Mythologie oder dem Alterthum, oder auch, wie z. B. Gryph in Carolus Stuardus, aus der Zeitgeschichte. In der Mitte des vorigen Jahrh. endlich fing man damit an, Ritterromane zu schreiben, und die konfusesten Begriffe über deutsches Ritterleben kamen dadurch in Schwang. Schwertgerassel, Sporngeklirr und Humpenklang, biederherzige Rohheit und rohe Biederherzigkeit, nebst den gröbsten Andeutungen barbarischer Unbildung, sollten das Mittelalter und das ritterliche Leben zur damaligen Zeit darstellen: von der Milde und Liebenswürdigkeit, von der wahren Deutschheit jener Tage hatte man keinen Begriff. Diese Romane wuchsen zu Sündfluthen an, und ertranken selbst nicht in den Thränenströmen der Siegwartsperiode. Ihre Verfasser im Einzelnen würdigen zu wollen, wäre verlorne Zeit; doch haben sich drei derselben einen Namen erworben, so daß man ihrer wohl gedenken kann: Schlenkert, Spieß und Kramer. Schlenkert bezeichnet die Sturm- und Drangperiode des deutschen Ritterromans, und machte aus seinen Helden was ihm beliebte; doch muß man auch zugeben, daß sich hin und wieder eine deutsche Kraft in diesen forcirten Dialogen nicht verläugnet. Kramer ist unweit roher, er kannte nur Hundegeheul, wehmüthige Raserei und mitunter eine grobe Empfindelei. Soll man nach dem Eindrucke urtheilen, den die Spießischen Romane: sein Petermännchen, die zwölf schlafenden Jungfrauen, der alte Ueberall und Nirgends, die Löwenritter, Hans Heiling, der Mäusefallen- und Hechelkrämer u. s. w., in der frühesten Jugend machen, so muß man gestehen, daß das Geisterhafte, unverstanden Romantische, Unterhaltend-Bunte und nicht Erzwungene dieser Bücher anzieht und die Phantasie beschäftigt. Spieß scheint mir daher ein Autor, der für den Begriff eines 12—14jährigen Knaben ein Genie, und für die angegriffenen Nerven eines

Mekonvaleszenten (wie Tieck in seinem Phantasus so ironisch anführt) eine wahre geistige Wiederherstellung, eine Restitutio in integrum ist. Die zwölf schlafenden Jungfrauen sind sein berühmtester Roman, oder wenn man will, sein berüchtigtester. Die gräulichen Schilderungen von dem Leben des Ritters Hundweil, die Ankunft des leiblichen Satans in seiner Schlafkammer, das Verschreiben seiner Seele und der Seele seiner zwölf Töchter an den Teufel, der Pakt, den das gute Prinzip mit dem bösen zur Rettung der Mädchen eingeht, und ihre endliche Erlösung durch die Hand eines unbefleckten Jünglings, dieses und Anderes sind Gegenstände, die gewisse Leute unterhalten und durchgrausen, um so mehr, als das Buch in einer vollbackigen Sprache geschrieben, und mit allem nur erdenklichen Spektakel und Spuk angefüllt ist, ebenso die Begebenheiten an die Geschichte Friedrich's von Oesterreich und Ludwig's von Baiern nothdürftig angelehnt sind.

Letzterer Punkt, das Anlehnen des Romans an die Geschichte, ist in der neuesten Zeit Mode geworden, und wird die historische Romantik genannt. Groß ist diese Kunst der Verbindung zwischen Geschichte und Fabel in einigen Werken v. Walter Scott und auch in manchen deutschen, z. B. im Krieg in den Cevennen; groß ist es, wenn der Romandichter über der Geschichte steht und ein dunkles Faktum so auslegt wie es sich hätte begeben können. Allein diese Kunst, vielleicht die schwerste von allen in der poetischen und philosophischen Praxis, ist nur den auserwählten Geistern verliehn, sie erfodert den höchsten Einklang von Poesie und Wissenschaft, und nur eine Hand, die in der des Apollo gelegen, sollte sich daran wagen. Indeß, um so hohe Anfoderungen kümmern sich die wenigsten Romanschreiber, und die historische Romantik graffirt als eine unwiderstehliche ästhetische Pest gegenwärtig fort. So wie vor 30 — 40 Jahren, wer da sein Glück machen wollte, einen Ritterroman oder ein Ritterschauspiel schreiben mußte, so müssen jetzt historische Romane, historische Gemälde geschrieben werden. Nur diese Kost behagt, alles Andere wird schmal, fade, wässerig gefunden. Aber wo nur das Wort historisch an der Spitze steht, da wird gelesen, verschlungen, gerühmt. Das machen sich dann unsere Dichter und Dichterinnen trefflich zu Nutz. Von allen Seiten sieht man sie ihre Handbücher der Historie hervorsuchen. Der erste beste Stoff ist gut genug (zumal der unglückliche 30jährige Krieg drohet jetzt von Neuem für Deutsch-

land eine 30jährige Seuche zu werden); es werden einige Kommentare darüber nachgelesen, danach Haupt- und Nebenpersonen auf gut Glück genommen, nach Belieben und romantisch zugestutzt, einige Seitenpersonen und etwas Liebe und Liebesnoth hinzugethan, einige weinerliche und einige erhabene Scenen hineingeflochten, und siehe da, der historische Roman ist fertig. —

Als Schauspieldichter ist Spieß unbedeutend. Sein vieraktiges Lustspiel »Das Ehrenwort« ist langweilig und trocken. Dagegen darf sein Lustspiel »Die Ueberraschung« (Leipzig 1799) als ein sinniges Angebinde bei Festgelegenheiten empfohlen werden. Die Liebe zweier unbefangenen Dorfkinder ist in der That unbefangen und unschuldig dargestellt, und ohne Einmischung von versteckter Liederlichkeit, die man immer bei Clauren findet, wo er ähnliche Scenen ausmalt.

Franz Karl van der Velde.

Wurde am 27. Sept. 1779 zu Breslau geb. und st. daselbst als Justizkommissar am 6. April 1824. Ebenfalls ein berühmter Romanschreiber. Als Grundcharakter derselben kann angeführt werden, daß sie eine lebendige und frische Gestaltung sammt und sonders besitzen, doch im Detail sich nicht selten wiederholen und dieselben Stimmungen auf andere Situationen übertragen. Ueberall eine unedle Liebe als Folie einer edeln, überall dieselben Gegensätze zwischen jugendlicher Reinheit und der Lebensroutine des Lasters. Das Hauptverdienst dieser Romane ist ihre dramatische Lebendigkeit, die sich selbst bis in den Dialog hinab erstreckt, der mit schlagender Erwiederbarkeit geführt wird. In den Erzstufen, Velde's frühestem Werke, ist diese dialogische Beweglichkeit schon so vorherrschend, daß manche dieser vereinzelten Erzählungen sich wie kleine Schauspiele ansehn lassen und auch, wie die Tartarenschlacht, in solche umgeschrieben worden sind. Prinz Friedrich erzählt die Geschichte des korsikanischen Königs Theodor, den die spottende südliche Klio den Mispelkönig genannt, weil er nur so lange regierte, als die Mispeln auf Korsika blühn. Auf geschichtlichem Hintergrunde, das düstre Westphalen in der Ferne, erhebt sich ein unterhaltendes Bild südlicher und nordischer Leidenschaften, die Charakteristik der Zigeuner ist vortrefflich gehalten, in Schilderung des pedantischen Bota-

nikers zeigt sich eine unverkennbare Anlage zur humoristischen Charaktermalerei, anmuthig webt sich die Liebesepisode hinein, und die Schilderungen der südlichen Volksspiele und Waffentänze geben dem Ganzen einen bunten Rahmen. Die Eroberung von Mexiko ist in drei Theilen etwas lang gerathen, und die Schilderungen des früheren Zustandes der Südamerikaner, dem bekannten Werke des Jesuiten, der den Zug mitgemacht, entnommen, erdrücken mitunter das eigentlich Faktische. Auch schadet ein gewisser sittlicher Idealismus der historischen Farbentreue (denn historische Faktentreue verlangt Niemand vom historischen Romancier). — Velde's schwächste Arbeit ist sein Maltheser. Wie lieblich die Naturscenen auf Neu-Griechenlands Inseln auch skizzirt sind, — das höhere Menschliche, das Große und Erhabene, das wir uns von der Gestalt eines Malthesers nicht wegdenken können, ist verwischt und entstellt. In dieser galanten Toilettenlektüre ist nichts bedauernswerther, als daß eine Hochzeit den tragischen Faden zerschneidet. Die Lichtensteiner geben uns ein keckes Bild des 30jährigen Krieges, und ein um so kühneres, als das wilde Treiben entarteter Kräfte und der Gährungsprozeß einer Welt in dieser Erzählung seinen Anfang nimmt von der Schilderung des Stilllebens am Weihnachtabend in der Bürgersfamilie eines deutschen Städtchens. Der Ansatz, einen Wallenstein mit wenig Pinselstrichen darzustellen, ist nicht mißlungen. Was hier und in den Patriziern geleistet worden, verdient alle Anerkennung. Die Verirrungen des Fanatismus sind in den Wiedertäufern, und die Ausartungen des angestammten weiblichen Zartsinns in Grausamkeit und Barbarei im böhmischen Mägdekrieg mit so viel Kunst als Geschick ausgemalt. Guido ist mehr Bildchen als Bild, und zwar das Bildchen eines Regentenspiegels, woran nichts auszusetzen, als der bereits gerügte immerwiederkehrende Kontrast zwischen Wollust und Sittlichkeit. Die Gesandtschaftsreise nach China ist fast nur Reisebericht, dem bekannten Werke des Engländers entnommen. Christine und ihr Hof führt uns abwechselnd durch die bekanntesten Länder Europa's, und macht uns mit dem innern, etwas verruchten Leben an den damaligen Höfen zur Genüge bekannt. Der Tod der Liebe ist wiederum, zwar sentimental und lyrisch beschrieben, aber nur gehoben durch den leidenschaftlichen Gegensatz der Regentin. Im Liebhabertheater ist unverkennbar bei den in

die Begebenheit eingewebten Kunstbetrachtungen von einem etwas individuellen und mitunter beschränkten Standpunkt ausgegangen. Sein bestes Werk ist zweifelsohne Arwed Gyllenstierna; hier sind wirklich ein paar große und neue Charaktere aufgestellt, erst die historischen des Görz und Karl XII., dann die erdichteten der Georgine und namentlich der Christine, und dazwischen eingewebt die abentheuerlich-mystische Erscheinung des Swedenborg. Die Beschreibungen der nordischen Landschaften sind mit Feuer ausgearbeitet, eben so kräftig die des Lebens in den schwedischen Bergwerken. Die Schließung der Herbstehe zwischen Arwed und seiner frühern Verlornen wird vielleicht manchem, durch hergebrachte Schlüsse und Formen verwöhnten Geschmack nicht behagen: aber weil sie rein menschlich und sittlichschön, wird das bessere Gefühl einen solchen Bund segnen. Das letzte Werk van der Velde's war das Horoskop. (Vgl. d. Art. Auffenberg.)

Wie ausgezeichnet, wie liebenswürdig v. d. V. als Erzähler, so schwach und unbeholfen ist er als dramatischer Dichter, und seine dramatischen (Posthuma) wären, zur Förderung seines Ruhmes, besser nicht im Druck erschienen. Welche beschränkte Ansichten er von der dramatischen Kunst überhaupt gehegt, zeigt schon der einzige Umstand, daß er Kotzebue'n für einen der größten Tragöden hielt und ihn über Schiller setzte.

Sein Zaubermantel (Oper in drei Akten) spielt an Arthur's Hofe, und hat die Buhlereien und Liebesabentheuer der dort akkreditirten Ritter und Damen, worunter nur ein einziges Pärchen die Keuschheitsprobe bestehen kann, zum Vorwurf. Wie unschuldig dergleichen Liebeleien in den unbefangenen Liedern des dreizehnten Jahrhunderts auch geschildert sein mögen, weil sie der Zeit gemäß sind: so passen sie, selbst in gemilderter Form, doch in kein modernes Schauspiel. Uebrigens ist nicht viel Poesie in dieser Oper. Genelas, eine Art Aschenbrödel, erregt noch am meisten Theilnahme. König Arthur ist fast wie ein Nachtmützenkönig in einem Tieck'schen Mährchen behandelt, und dann greift auch das Abentheuer mit der Zauberin Morgane, das den ersten Akt füllt, nachher gar nicht mehr in's Ganze ein und diese Person rückt völlig aus unseren Augen.

Er schrieb ferner ein fünfaktiges dram. Mährchen:

Die Heilung der Eroberungssucht. — Almansor,

Thronerbe von Georgien, ein junger wilder Kriegsheld, mit allen Anlagen zu einem dereinstigen unersättlichen Eroberer ausgerüstet, sträubt sich mit Hohn und Wuth gegen alle Bitten und Vorstellungen, die ihm friedliche Absichten beizubringen versuchen, und rüstet sich zu einem verderblichen Völkerkriege. Da schwebt der Schutzgeist von Georgien herab, und läßt Almansor'n in drei Traumbildern (die dramatisch vor unseren Augen in's Leben treten) das Verderbliche und Gräßliche der Kriegswuth erkennen. Im ersten Traumbild ist Almansor in einen Bauer verwandelt, die Kriegshorden brechen in sein Dorf herein, stehlen sein Vieh, werben seinen Sohn an, verbrennen seine Wohnung, versuchen sein Weib zu nothzüchtigen, und zwingen ihn endlich zum Selbstmord. Im zweiten wird Almansor zu einem Rekruten umgeschaffen, er zeichnet sich durch seine Tapferkeit aus, sieht aber nichts desto weniger die Gemeinheit und Verworfenheit sich vorgezogen, gewinnt endlich eine Schlacht, wird darin auf den Tod verwundet, und stirbt — von der Hand eines rachedürstigen Spions, den er früher gezüchtigt, auf dem sgn. Felde der Ehren gemeuchelt. Im dritten Traumbild erscheint Almansor in einen blutlechzenden Wüthrich umgeschaffen, treibt alle Gräuel eines frechen Despoten, und mordet was ihm vorkommt und endlich sich selbst. — Wenn der Prinz aus diesen Schreckensträumen erwacht und zur Besinnung kommt, ist er von seiner Eroberungswuth geheilt, und verspricht, ein friedliebender Beherrscher seines Volks zu werden. — Man sieht, der Dichter hat nur die matteste Seite seines Gegenstandes herausgehoben. Denn nicht Das, was er beklagt: geraubtes Vieh, verbrannte Dörfer, sind das Traurigste im Gefolge des Krieges; das sind Kleinigkeiten gegen andere Uebel, die er mit sich führt, und worunter die Unterdrückung der Nationalfreiheit, die allmählige Ausrottung der angebornen volksthümlichen Ideen und der Sprache, besonders aber, wenn einige Völker in einer Allianz Krieg führen und sich nachher in die eroberten Provinzen theilen, das Zerschneiden, Zerreißen und Verhandeln der Völker von einem Regenten an den andern, als würden sie auf einem Markte ausgeboten, das Bejammernswertheste sind. Hätte v. d. Velde seinen Stoff aus diesem Gesichtspunkte aufgefaßt, so wäre er größer und ergreifender geworden. Den Krieg an und für sich darf die Poesie nicht schelten, er genießt sogar, »der Beweger des Menschengeschicks«,

vor ihrem Richterstuhle große Ehren, da sie ihn zu ihren Zwecken häufig brauchen muß. Große Eroberer zieht sie mit einer wahren Lüsternheit in ihr Bereich hinein, und erklärt an ihren Thaten die furchtbaren ewigen Wahrheiten der Weltgeschichte. Wenn die Poesie den Helden, selbst den wildesten und frechsten, zürnt, so geschieht dieß zum wenigsten nicht deßhalb, weil in Folge der von ihnen geführten Kriege ein Bauerndorf hartmitgenommen wurde; sie müßte sonst auch mit dem Himmel grollen, wenn dieser zuweilen in seinem Zorn über Böse und Gute mit gleicher Fürchterlichkeit dahinfährt und z. B. ganze Striche Landes durch Feuer, Wasser oder Pest verheert. Bei großen Welterschütterungen fragt nicht einmal die Spezialgeschichte, geschweige denn die dramatische Muse, nach den Unglücken der Privatpersonen, und hält die Eine große Richtung, welche die ganze Zeit einschlägt, im Auge. Es scheint übrigens unzweifelhaft, daß v. d. Velde in diesem Mährchen zumeist, wenn nicht immer, an Napoleon gedacht hat. Der poetische Werth ist gering. Die Erfindungsgabe des Verf. zeigt sich dagegen auch hier, wie in seinen Erzählungen, von einer rühmlichen Seite.

Den Aufstand der böhmischen Weiber unter Wlaska um 743 hat v. d. V. in einem eignen Roman sehr anziehend beschrieben, und hätte sich daher sein Schauspiel: Die böhmischen Amazonen wohlweislich sparen können, das nicht den tausendsten Theil vom Werthe der Erzählung besitzt, ja, mehr ein Lustspiel denn ein Trauerspiel ist, indem wir uns bei den seriösesten Stellen des Lachens unmöglich erwehren können. Daß Alles mit Bekehrung der Abtrünnigen und mit Hochzeiten bald endigt, läßt sich voraussehen.

Will man in neueren Zeiten den Verfall des Theaters schildern, und diesen Verfall von einer bestimmten Zeit her datiren, so wird in der Regel der Hund des Aubri citirt. Ueber dieses so oft genannte, und im Grund doch jetzt wenig bekannte Schauspiel*) mögen daher ein paar Notizen hier beigebracht werden. — Es hielt von jeher schwer, die Bühne von Seiltänzereien, Pferdekünsten

*) Jos. Aug. Adam (hatte Antheil an der Herausgabe des zu Augsburg erschienenen deutschen Theaters) bearbeitete das Stück nach dem Französischen.

und Taschenspieler-Witzen sauber zu halten; nun kommt aber ein Stück, das alle Auswüchse barbarischer Geschmacklosigkeit, wovor sich das Theater nicht zu bewahren wußte, weit hinter sich zurücklässt: ein dressirter Pudel vertritt die Stelle des Schauspielers, ein Pudel hat die Hauptrolle in einer »romantischen Tragödie«, ja ein Pudel reis't umher, gibt Gastrollen, und wird beklatscht!!

An die Geschichte dieses Hundes knüpft sich eine gräßliche und schauervolle Kriminalgeschichte, die sich im J. 1371 zu Bondy in Frankreich ereignet haben soll. Ein edler und menschlicher Ritter, Namens Aubri de Montdidier, wird von zweien seiner Kriegskameraden aus Neid und Wuth im Walde gemeuchelt, und von den Mördern verscharrt. Sein Hund ist bei der That zugegen, rennt in das Dorf, woraus sein Herr des Abends mit ihm geritten, zurück, weckt die Bewohner, nimmt eine Laterne in's Maul, führt die Landleute an die Ruhestätte seines erschlagenen Herrn, und scharrt die Leiche aus. Die Mörder sind unbekannt, doch fallen auf einen unschuldigen stummen Knaben so viele Anzeichen der Schuld, daß er vor's Gericht gestellt und zum Tode verurtheilt wird. Allein, die Nemesis wacht. Dragon, der Hund des Aubri, begegnet dem Mörder seines Herrn, wüthend springt er auf ihn zu und will ihn bei der Brust packen, heulend sucht der Mörder zu entfliehn und sich vor dem wüthenden Thiere zu verbergen. Man schöpft bei diesem Anblick Verdacht, der sich immer mehr bestärkt; der Mörder verwickelt sich in Widersprüche, und die Sache kommt zu den Ohren Karl's des Fünften. Dieser weiß einen so seltsamen Fall nicht besser zu schlichten, als indem er dem Mörder befiehlt, die Entscheidung dem Himmel durch ein Gottesurtheil dadurch anheimzustellen, daß er einen Zweikampf mit dem Hunde eingehe. Es geschieht. Dragon bleibt Sieger, die Verbrecher werden entlarvt, und gestehn ihre Freveltat ein. —

Mit dem Anfange des zweiten Akts beginnt die Bravourscene des Hundes. Die ganze Scene lautet:

„Auf einer Seite ist das Gasthaus, gegenüber sind die Ställe und eine Scheune; ein Taxuszaun schließt die Gebäude ein. Jenseits der Hausflur sieht man Wiesen und Hügel, welche sich immer mehr und mehr erhöhen; die ferne Gegend zeigt Bergfelsen und einen wilden Wald. Es ist Nacht, die Windsbraut heult fürchterlich, Regen-

güsse strömen herab, Donnerschläge rollen, und Blitze durchkreuzen die Luft.

Cloi *) liegt auf einem Strohlager in der Scheune und schläft, ein Thorflügel derselben ist geöffnet. Man sieht Aubri de Montdidier im fernen Walde zwischen den Bäumen reiten, er ist in einen Mantel eingehüllt. Makaire und Landry **) stehen lauernd in der Nähe. Der Erstere ist mit einer Armbrust bewaffnet, der Letztere scheint ihm eifrig zuzureden. Endlich legt Makaire die Armbrust an, zielt, und drückt die Sehne los. Aubri sinkt vom Pferde; wie jener dieß erblickt, stürzt er wie vom Blitz getroffen auf den Boden hin. Landry gibt mit einem Grabscheit dem Hunde einen Schlag, daß er heulend entläuft, und schleppt dann die Leiche in den dichten Wald hinein. Das Roß ist entsprungen. — Makaire kommt endlich zu sich; Reue und Verzweiflung hat sich seiner Seele bemächtigt. Er rast und klagt, stürzt auf den Platz hin wo Aubri fiel, seine Blicke irren umher und scheinen den Ermordeten zu suchen. Plötzlich faßt ihn Angst und Grausen, und er rennt wahnsinnig fort. — Gleich hernach kommt Landry hastig herausgelaufen, er sieht die Armbrust liegen, hebt sie auf, und geht sogleich wieder in den Wald zurück. Eine passende Musik, die Leidenschaften dieses gräßlichen Vorfalls schildernd, begleitet die ganze Scene. Das Wetter geht vorüber, und es fängt nach und nach zu dämmern an. Diese Scene muß wegen der Entfernung von Kindern, die obigen Personen ähnlich sind, gespielt werden. — —

Der Hund läuft eilig den Berg hinab, und an dem Zaune vorbei; er verschwindet wieder, man hört ihn öfter bellen, endlich rennt er vorne neben der Scheune heraus, und grade auf das Gasthaus zu; er springt an der Mauer empor, und schüttelt und zerrt an dem Zieher der Thorglocke, daß es lärmend schellt.

Die Wirthin kommt mit einer Laterne heraus, setzt sie nieder, und will dem Hunde schmeicheln; allein dieser faßt die Laterne in die Gosche, und eilt damit den nämlichen Weg, welchen er kam, zurück. Die Wirthin ihm nach u. s. w."

Eine gleiche Dressur verlangen die übrigen Auftritte, worin der Hund spielt. Wie schlecht sie auf ein Theater passen, ist keinem Zweifel unterworfen: damit ist aber nicht gesagt, daß das Stück im Einzelnen nicht hin und wieder eine schöne und frappante Stelle habe. Die Gewissensbisse des Mörders winden sich in

*) Eine stumme Waise.

**) Obristen und Ritter, Feinde Aubri's.

gutgewählten Worten wie Schlangen um seine Brust. Manches aus Eloi's Verhältnissen ist in das spätere Melodram »Die Waise und der Mörder« übergegangen. —

Eine ganz ähnliche Geschichte, wie die mit dem Hunde des Aubri, hat sich vor einigen Jahren im südlichen Frankreich, in der Gegend von Toulouse, ereignet. Da man die Wahrscheinlichkeit der letztern mehrmal in Zweifel gezogen, so will ich die neuere Begebenheit nach französischen Blättern hier kurz erzählen, um die Möglichkeit zu beweisen. Aus Spanien kehrte ein französischer Soldat mit Beute beladen zurück; er freute sich über seine Schätze so sehr, daß er selbst in dem Gasthause, wo er einkehrte, seine Freude Jedem mittheilte. Die Wirthin des Hauses, eine brave Frau, rief ihn bei Seite und stellte ihm seine Unvorsichtigkeit vor. »Ich kann nichts«, sagte sie, »für alle Leute stehen, welche bei mir einsprechen; es können ehrliche Leute, aber auch Spitzbuben und Straßenräuber sein.« — »Pah!« erwiederte der Soldat, »mit meinem Hunde fürchte ich mich vor Nichts; ich und er wir werden uns, wenn wir angegriffen werden, schon zu vertheidigen wissen.« Er stand am andern Morgen früh auf und zog seine Straße weiter. Kaum eine halbe Stunde vor der Stadt wurde er von drei Männern angefallen und erstochen, ehe er sich zur Wehre setzen konnte. Als der Hund, eine starke Dogge, seinen Herrn im Blute liegen sah, sprang er sogleich wüthend auf den Mörder ein, der sich mit seinen Kameraden flüchten wollte, packte ihn, warf ihn zu Boden und tödtete ihn, indem er ihm die Gurgel durchbiß. Die beiden Anderen erstiegen nun schnell einen Baum, in der Hoffnung, der Hund werde den Platz bald verlassen. Allein sie täuschten sich in ihrer Hoffnung. Es wurde völlig hell, und Gensd'armen kamen auf der Straße daher; diese hören um Hülfe rufen, und finden einen Hund, der unaufhörlich bellt und an einem Baum heraufspringt, auf welchem zwei Menschen sitzen, welche erklären, der Hund unter ihnen sei toll. Allein Alles zeigte, daß dieser tolle Hund nur sie allein auf dem Korne hatte: die Gensd'armen befahlen ihnen, herunterzusteigen, was sie mit Widerwillen thaten; und auch sogleich entdeckten jene an ihren Kleidern einige Blutflecken, worauf Beide behaupteten, sie kämen von den Wunden, die ihnen der Hund beigebracht. Der Hund wollte noch immer auf sie los, ließ sich aber von den Gensd'armen beschwichtigen, während sie den bei-

den muthmaßlichen Verbrechern Ketten anlegten. Kaum zwanzig Schritte von dem Baume fand man die beiden Leichname, der treue Hund lief zu dem seines Herrn und liebkoſete denſelben, worauf er wieder, gleichſam Rache fodernd, mit der größten Heftigkeit zu bellen anfing. Die Gensd'armen unterſuchten den Leichnam des Soldaten: er hatte eine Dolchwunde im Herzen, und den Dolch fand man noch blutend neben ihm; der andere Leichnam zeigte deutliche Spuren, daß der Hund ihn zerriſſen hatte. Man brachte die Verhafteten, die Leichname und den Hund nach Toulouſe. Der letztere war der einzige Zeuge, jedoch ſein Zeugniß ſo eindringend, daß die Verbrecher Alles eingeſtanden und hingerichtet wurden. —

Um ſchließlich wieder auf den Hund des Aubri zu kommen, ſo hat derſelbe, als ein Pudel-Entrepreneur in Deutſchland herumreiſ'te und das Stück ſpielen ließ, noch dadurch eine betrübte Celebrität erlangt, daß er die Urſache war, weßhalb Göthe ſich eine Reihe von Jahren vom deutſchen Theater ganz und gar zurückzog. Man hatte nämlich gegen den Willen dieſes edeln Mannes jenes Stück auf die Weimar'ſche, alſo auf eine Bühne gebracht, die eine Zeitlang Schule und Tempel unſerer erſten und gefeierteſten Tragöden geweſen.

Johann Wolfgang v. Göthe.

In dem vorigen Aufſatze wurde Göthe's gedacht. Hier wäre alſo der Ort, eine kritiſche Schau der dramatiſchen Dichtungen vorzunehmen, wodurch er unſere Bühne auf eine bedeutende Höhe geſtellt hat. Da ich indeß ſchon in »Göthe's Ehrentempel« (Hamm 1827) einen »Verſuch einer Charakteriſtik der ſämmtlichen dramatiſchen Schriften Göthe's« (Bd. 1 S. 201—320) gegeben, ſo kann ich mich hier auf dieß Werkchen berufen, und gehe zu einem andern bedeutenden Geiſte über, der ſchon vor Göthe in den nämlichen Regionen, wie er, zur Ehre ſeines Vaterlandes thätig geweſen.

Gotthold Ephraim Lessing.

Geb. am 22. Jan. 1729 zu Kamenz in der Oberlausitz, gest. am 15. Febr. 1781 als Herzogl. Braunschweigischer Hofrath und Bibliothekar zu Wolfenbüttel. War Ehrenmitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften. Sein erstes Lustspiel: Der junge Gelehrte, ist gleichsam der Uebergangspunkt von der Periode des dramatischen Schwulstes und der pedantischen Unnatur zu jener des bessern deutschen Lustspiels, und gibt uns wenigstens eine treffende Sittenmalerei in einem ungezwungenen Dialog, der noch jetzt, nach einem Verlauf von mehr als achtzig Jahren, *) studirt zu werden verdient. Man kann die Herrschaft des bessern Geschmacks auf der deutschen Bühne von der Erscheinung dieses Lustspiels datiren, und muß es, aus diesem Standpunkt betrachtet, in hohen Ehren halten. Mendelssohn rechnet Lessing zu den Portraitdichtern; schon hier zeigt er sich als solchen, und kopirt das Leben eines engherzigen, für alles Schöne unempfänglichen, und nur an der Form und dem todten Wort klebenden jungen Stubengelehrten mit täuschender Wahrheit. Wie sich in allen Schriften Lessing's eine philosophisch-polemische Tendenz offenbart, so auch in diesem Stück, das zuerst einen scharfen Pfeil gegen jene Weise der Philologie abwarf, die, allen Geist abschwörend oder zum wenigsten nicht beachtend, sich in Kleinigkeitssucht verliert und an nutzlosen Untersuchungen über ein falsches Komma oder ein unrichtiges Jota subscriptum die Arbeit eines halben Lebens vergeudet. Die Komik ist auf die Rollen des Dieners und Kammermädchens transponirt, die übrigen Personen interessiren blos als Charaktere. Der Inhalt umfaßt die Prellerei der Dienerschaft gegen ihre Herrschaft, um einem gelehrten Narrn die Braut zu entziehn und sie einem vernünftigern Liebhaber zuzuführen.

2. Der Misogyn, Lustspiel. — In der gräcisirten Ueberschrift liegt eine falsche Gelehrsamkeit, die Lessing in einem eigenen Lustspiel lächerlich gemacht hat. Obgleich das Stück nicht blos in den Nebenrollen komisch ist, sondern auch in dem Weiberfeind selbst

*) L. hatte das Stück schon auf der Fürstenschule zu Meißen, wohin er in seinem 12. Jahre gebracht worden war, angefangen. Im J. 1747 arbeitete er es um und gab es der Neuberin zur Aufführung

und in dem Advokaten ein drolliges Bild aus der alten frischen Zeit aufstellt, so gewährt es doch wenig Unterhaltung. Wir glauben im Anfang, es sei auf die Besserung des Weiberfeindes abgesehn; dieses ist aber nicht der Fall, Wumshäter wird von seiner Meinung nicht abgebracht, und die Intrigue des Lustspiels wird aus den Liebesabentheuern seiner Kinder zusammengesetzt, deren Verheirathung er mit Gewalt verhindern will und doch am Ende, überlistet, zugeben muß.

Was die Sprache betrifft, so ist sie trockener, als in L's übrigen Stücken; doch finden wir auch keine übermäßig langen Erzählungen, die nicht durch passende Einreden geschickt unterbrochen wären. Mißfallend ist das Schimpfwort »Nickel« (Schwein), im Munde Wumshäter's gegen seine Tochter und Lisetten gebraucht. Das Stück ist in's Dänische übersetzt.

3. Die Juden, Lustspiel. — Denselben Possen, welchen L., wie er selbst sagte, durch seinen Nathan den Theologen spielen wollte, übt er hier an denjenigen Christen, welche über die Juden im Allgemeinen den Stab brechen, aus, indem er einen unbekannten Reisenden alle möglichen Edelthaten gegen die Verächter der israelitischen Nation vollbringen und zuletzt seinen jüdischen Stand entdecken läßt. Um aber auch die schlechte Seite des israelitischen Volkes nicht zu verbergen, zeichnet er neben dem edelsinnigen Juden einen andern in seiner ganzen Niedertracht und Schurkerei. Er fand es für den Zweck des höhern Lustspiels angemessener, den jüdischen Jargon aus dem Spiele zu lassen, und thut in einem einfach-klaren Dialog einen Riesenschritt über den Wulst und Wust in der Sprache seiner Vorgänger. Die Komik liegt in der Unbefangenheit eines jungen Fräuleins und den scherzhaften Liebesanträgen des Nebenpersonals. Ueberhaupt war L. im Portraitiren von lustigen Dienern und Kammermädchen glücklich. Lesenswerth ist ein von Lessing selber über dieses Lustspiel geschriebener und in seiner theatralischen Bibliothek abgedruckter Aufsatz. Er theilt darin Michaelis' Rezension der Juden aus den Göttingischen Gelehrten Anzeigen, und einen Brief von M. Mendelssohn mit, worin dieser sich über jene Kritik bitter beklagt, in der u. A. der jüdischen Nation die Wahrscheinlichkeit abgesprochen wird, einen einzigen so edeln und großmüthigen Mann, wie den Frem-

den in diesem Lustspiel, aufweisen zu können. — Französ. in Junker's Théâtre allemand.

4. Der Freigeist, Lustspiel. — Es ist mehr philosophischer Geist, als poetische Freiheit in diesem Stück, und mehr Tiefe, als Gefälligkeit. Ueberall leuchtet der humane Weise hervor, selbst da, wo der Poet ganz im Schatten steht. Er zeichnet einen Freigeist von der bessern Klasse, die noch auf den Weg der ruhigen Erkenntniß zurückgeführt werden kann, nicht nach dem Begriff des Pöbels, dem dieser Name furchtbar ist, und welchen kein Orthodoxer ausspricht, ohne sich einen Gotteslängner auf dem Sterbebette vorzustellen. Die Besserung des auf Irrpfade gelangten Philosophen geschieht theils durch Kontroversreden zwischen ihm und einem Theologen, theils geht sie dadurch von Statten, daß sein Gegner ihn durch die That von dem Werth des geistlichen Standes zu überzeugen sucht, indem er ihn, im Plane der Zurechtweisung, aus allen möglichen Schwulitäten Leibes und der Seele rettet und zur Einsicht und Erkenntlichkeit nöthigt. Der Gegensatz in den Charakteren der beiden Antagonisten ist scharf, nicht minder kontrastiren die übrigen handelnden Personen bis zu der Dienerschaft herab, in deren Mikrokosmus wir die Komik des Lustspiels suchen müssen. Am lustigsten ist in letzterer Beziehung der 5. Auftritt des 2. Akts zwischen dem gewitzigten Johann und dem bornirten Martin: eine Miniaturposse mit Holberg'schen Farben. Am schwächsten ist der 3. Akt, worin über Nichts als über einen zahlungsfälligen Wechsel deliberirt wird. Was Frau Philane in dem Stück soll, weiß der Himmel. — Lessing sagt in der Theatral. Biblioth. St. 4. S. 216 selbst, daß das Stück viel Aehnliches mit den Caprices du Coeur et de l'Esprit von de Lisle habe. — Französ. unter dem Titel: Esprit fort, in Junker's Théâtre allemand.

5. Der Schatz, Lustspiel. — L. hat sich in seinen meisten Lustspielen einer rühmlichen Originalität beflissen; in dem vorliegenden ist er blos Kopie. Das Stück ist aus dem Plautinischen Trinummus und einigen Nachbildungen und verwandten Stücken zusammengesetzt, und das Gemisch nimmt sich recht artig und gefällig aus. L. war aber ein zu anständiger Dichter, um die übermüthigen Kapriolen seiner Vorgänger mitmachen zu können, und sein Lustspiel steht daher hinter dem Original bedeutend zurück. Auch ist der Plan mehr zusammengeschoben, und die Gelegenheit zu drol-

ligeren Verwicklungen fast vermieden worden. — Auf der Berliner Bühne hat sich dieses Lustspiel bis jetzt erhalten. Auch in ihm spielen keine Weiber mit, wie in dem Poltergeist von Holberg. — Im 9. Stück der hamburgischen Dramaturgie hat L. dieses sein Lustspiel selbst beurtheilt. Neuere Rezensenten, die zugleich Dichter sind, haben ihn hierin nachgeahmt und ihre eigenen Geistesskinder beurtheilt. Schiller ging dabei am redlichsten zu Werk, Andere haben sich durch diese, orthonymen oder anonymen Selbstrezensionen berüchtig gemacht.

In der bezogenen Nummer des Lessing'schen Meisterwerkes gibt er folgende geschichtliche Notizen über den Schatz: »Unter den Italienern hat ehedem Cecchi, und neuerlich unter den Franzosen Destouches, das nämliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht, und sind daher genöthigt gewesen, den Plan des Römers mit eigenen Erfindungen zu erweitern. Das von Cecchi heißt: Die Mitgift, und wird von Riccoboni in seiner Geschichte des italienischen Theaters als eins von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das von Destouches führt den Titel: Der verborgene Schatz, *) und ward ein einzigesmal, im J. 1745, auf der italienischen Bühne zu Paris, und auch dieses einzigemal nicht ganz bis zu Ende aufgeführt. Es fand keinen Beifall, und ist erst nach dem Tode des Verfassers, und also verschiedene Jahre später, im Druck erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen und von Mehren mit so vieler Nacheiferung bearbeiteten Stoffes gewesen, sondern Philemon, bei dem es eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführt worden. Plautus hatte seine ganz eigne Manier in Benennung seiner Stücke, und meistentheils nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. E. nannte er Trinummus, den Dreiling, weil der Sykophant einen Dreiling für seine Mühe bekam.« Französ. in Junker's Théâtre allemand.

6. Minna von Barnhelm, Lustspiel. — Wurde im J. 1763 zu Breslau verfertigt, gehört mithin schon in die Zeit nach

*) Trésor caché.

der Entwicklungsperiode des deutschen Lustspiels. Es hat geschichtliche Epoche gemacht und jene Sündfluth von militärischen Dramen aus den Nebellagern unseres Vaterlandes heraufbeschworen, in denen nichts kriegerisch ist als der gedrehte Schnurbart und der Klingklang der Sporen. Lß Lustspiel beruht auf strengberechneten und mit Klarheit zur poetischen Anschauung gebrachten Normen: die Makellosigkeit der kriegerischen Ehre ist es, die er in ihrem Kampf mit Pflicht und Liebe, in ihrer trotzigen Beharrlichkeit, in ihrer auf Standesbegriffen fußenden Lauterkeit, und in ihrem Zusammenhange mit wechselseitiger Offenheit, Brüderschaft und anhänglicher Ausdauer, zu einem Gemälde des menschlichen Herzens zu bilden versucht hat. Er läßt daher in dem Major von Tellheim einen Soldaten auftreten, der einem reichen, schönen, aufgeweckten und jovialen Mädchen, Minna von Barnhelm, mit ungeheuchelter Mannesliebe zugethan ist, derselben aber völlig entsagt und ihre Liebe in seinem Herzen zu begraben gedenkt, sobald er den Schild seiner Kriegerehre von dem Flecken eines ihn herabwürdigenden Verdachts beschmutzt glaubt. Er flieht die, welche ihn liebt, und beschwört sie, ihren heitern Lebenspfad von dem eines verkrüppelten Unglücklichen zu trennen; und erst dann, als er die listig ersonnene Nachricht erhält, auch Minna sei eine um ihn Verlassene, Enterbte, Verwaiste, dann erst dünkt er sich ihrer Liebe werth und wirbt um sie. Die Kämpfe der Affekte, die Launen der Temperamente, die kontrastirenden Begriffe der Liebenden, bilden, mit der endlichen Verschmelzung ihrer Gesinnungen, die schönsten Scenen des Lustspiels, welchem außerdem mehre Nebenpersonen, die das Ganze heben und tragen, ein lebendiges frisches Kolorit geben. Schade nur, daß das Geld und immer das Geld eine so bedeutende Rolle mitspielt und zu manchen hinfälligen Situationen Veranlassung gibt, die diesem Lustspiel, nicht ganz ohne Grund, den Vorwurf einer manierirten Darstellung zugezogen haben. Von wasserklaren Alltäglichkeiten, unstatthaften Sprüngen, ohrkitzelnden Zoten und Verwechselungen des Zufalls findet sich jedoch keine Spur. Dagegen ist das Stück von Anfang bis zu Ende reich an interessanten Verwicklungen, psychologisch-durchgeführter Charakteristik, feinem Spiel der Liebe und ihren Aeußerungen, meisterhafter Schürzung und Hebung des Knotens.

Der bekannte alte Schauspieldirektor Großmann hat Minna

von Barnhelm in's Französische übersetzt (Berlin 1772). Derselbe ist auch Verf. einer zu Hannover 1791 erschienenen Schrift, worin er das deutsche Publikum zur Errichtung eines öffentlichen Denkmals für Lessing aufforderte. Rochon de Chabannes übertrug sie 1774 unter dem Titel »Les amans généreux«. Englisch, London 1799. Schwedisch, unter dem Titel: Minna von Barnhelm eller Soldatlykan. Drame i 5 Acter af Hr. Björn. Stokholm 1792.

7. Miß Sara Sampson, Trauerspiel. — Verdient als ein Werk, das die besseren Anfänge unserer tragischen Kunst einleitete, Achtung. Es hat den Hemmschuh des Alexandriners abgeworfen, und bewegt sich in einer freien Prosa, die zur damaligen Zeit (1755) noch sehr unausgebildet war. Diese Prosaform, welche späterhin durch unzählige Nachfolgen den Vers eine Zeitlang von der Bühne verbannt hat, harmonirt mit dem Geiste des Stücks, der, wie jene, eine grundsätzliche Kopie der Natur, von keinem höhern Gesetz bedingt, und ohne dichterische Verebelung ist. Sara Sampson ist der Triumph der bürgerlichen Rührstücke, deklamatorische Schilderung von empfindsamen Situationen im Kanzelton, ein Madame-Trauerspiel nach dem Zuschnitt eines englischen Familienromans. Es fängt mit Thränen an und endigt mit Thränen; im 1. Akt weinen alle auftretenden Personen nacheinander, selbst Mellefont: nur der Leser bleibt kalt. Unter den vielen Scenen, die unsere Gefühle in Daumschrauben pressen, wirken diejenigen, worin Marwood tobt, nicht nach den Gesetzen des Schrecklichen, und die, in denen Mellefort und Sara sterben, nicht nach den Bedingnissen des Erhabenen. Wir können überhaupt für keine der mitspielenden Personen ein Interesse fassen, weder für den gutherzigen Vater noch für die wüthende Buhlerin, weder für den wankelmüthigen Wüstling noch für das verführte Mädchen; Arabelle ist so unzart gehalten und, kaum dem Flügelkleide entwachsen, schon eine so ausgelernte Koquette, daß der Schluß des Stückes: das Vermächtniß Sara's, einen Theil seiner Wirkung verliert. Der Dialog ist einigemal durch rhetorische Floskeln über Nebendinge auf's breiteste ausgesponnen, wobei ganze Theile in den Schatten gedrängt werden; hierzu gehört vorzüglich die 3. Scene des 3. Akts, in der Sara's Zögern, das Schreiben ihres Vaters zu erbrechen, auf die Dauer unleidlich wird. — Der moralische Zweck des Stücks, die Folgen einer Entführung an einem warnenden Beispiel zu zeigen,

bringt dasselbe mit Lillo's Kaufmann von London (1731), den Lessing und Diderot auf's beste empfehlen, andere Kritiker aber gänzlich verwerfen, in Parallele. Und da mit Lillo's und seiner Zeitgenossen Trauerspiel der Verfall der englischen Schaubühne hereinbrach, so hätte also der Hamburger Kritiker den dramatischen Faden in Deutschland da wieder angeknüpft, wo jene ihn fallen ließen. Zum Glück ist L. bei seinen ersten Versuchen nicht stehen geblieben, sondern hat höhere und bleibendere Geisteswerke geliefert, durch die er, neben seinen übrigen großen Verdiensten, der Retter und Gründer eines neuen bessern deutschen Theaters geworden ist. Daß dieß Trauerspiel Lieblingsstück Lessing's gewesen sein soll, ist nicht recht glaublich. Uebers. ist es in dem Théâtre allemand von Junker und Linbault, Paris 1772. Auch der Frhr. von Bielfeld übers. es in's Französische. Dänisch von Vandal und Zwergius, Kopenhagen 1770. Englisch, Philadelphia 1790.

8. Philotas, Trauerspiel. — Der kühne Geist L's, der sich sonst sogar in seinen mißlungenen Bühnenwerken nicht verläugnet, scheint in dem vorbenannten ganz zu Grabe getragen. Wir können diesen ermüdenden Gesprächen ohne Intrigue, die eigentlich nur Eine große Scene ausmachen, und diesen schwerfälligen Monologen, die zuletzt in rhetorische Künsteleien ausarten, keinen Geschmack abgewinnen; und selbst das Motiv des Trauerspiels: Selbstmord eines schwärmerischen Heldenjünglings für einen politischen Zweck, verliert durch die baufälligen Stützen der Handlung zuletzt das Interesse, indem Aridäus, der schwache Halbbruder Alexander's, und mit ihm jene beiden Krieger im neumedischen Gewande, die schon in ihrer Sprache den Begriffen des Griechenthums widerstreben, unmöglich im Stande sind, die Theilnahme für die Hauptperson zu wecken und zu erhöhen. Im Allgemeinen hat dieses Trauerspiel den Fehler, daß die darin auftretenden Personen über ihre Handlungen mehr sprechen, als sogleich selbstthätig zu Werk gehn, und dem Leser die Reflexion überlassen. Lessing's Zweck bei diesem Stück war eigentlich ein kritischer. Er wollte den Deutschen ein Beispiel geben, wie es möglich sei, in einem Kinde einen Helden reden zu lassen. — Gleim gab dieses Trauerspiel im J. 1760 zu Berlin verfifizirt heraus. Bodmer schrieb eine Parodie desselben unter dem Titel »Polpitmet«, Zürich 1760. Französisch

von Friedel in dem Nouveau Théâtre allemand. Dänisch, von v. Scheel, Kopenhagen 1793.

9. Emilia Galotti. — Dieses Trauerspiel gehört zu denen, die nicht der Blitz der freien Schöpfungskraft entzündet, sondern die Geisteslampe einer gründlichen Ueberlegung irdisch erleuchtet hat; wo die Genialität untergegangen, indeß der Verstand aufgetaucht; und wo an die Stelle der poetischen Erzeugung mittelst der elektrischen Aura der Phantasie ein ruhiges und ämsiges Brüten über scharf-psychologischen Sonderungen der Charaktere, künstlicher Prägnanz eines rhetorischen Dialogs, und möglichster Herbeiführung von heterogenen Lebenssituationen getreten ist. Die Sprache ist das vollendete Muster eines schlagenden Verstandesgesprächs, und hier tritt die große Kunst des Schauspielers, die Worte allen Charakternuancen geistreich anzubequemen, in ihr volles Recht. Was braucht über den Inhalt weiter bemerkt zu werden, als daß er eine Paraphrase jener von Livius erzählten Begebenheit ist, wo der »eisgraue Römer« seine Tochter ersticht, weil er sie den Lüsten des Appius nicht überlassen will, und daß L. im Faktischen nichts änderte, die Geschichte nur modernisirte und die Scene vom römischen Forum an den Hof von Massakarrara verlegte? — Ueber die Wirkung, die dieses Trauerspiel auf das deutsche Volk ausgeübt, und wie es eine große Zahl an Form und Gehalt verwandter Trauerspiele veranlaßt hat, ließe sich ein Buch schreiben. In den »Briefen die deutsche Sprache betreffend, von J. F. Heinatz, 3 Theile, Berlin 1772« handelt der 19. Brief (von Seite 56—74) über die Spracheigenthümlichkeiten dieses Trauerspiels, und würdigt den hohen Werth derselben auf eine zwar veraltete, aber richtige und dem Beobachter des Sprachfortgangs über die damaligen Begriffe von deutscher Grammatik und Redeform Aufschluß gebende Weise. — J. H. Steffens, Rektor in Zelle, übersetzte Emilia Galotti in's Lateinische und ließ sie von den Gymnasiasten aufführen. Seine Uebersetzung ist gedruckt (Zelle 1778). — Ueber einige Schönheiten der Emilia Galotti, von H. C. H. Schmid, Leipzig 1773. — Anton von Klein gab heraus: Ueber Lessing's Meinung vom heroischen Trauerspiel und über Emilia Galotti, Frkf. 1781. Eine Parodie schrieb Bodmer: »Odoardo Galotti, Vater der Emilia,« Augsburg 1776. — Englisch von Dr. Babington, London 1794. Russisch 1784. Die beste Rezension

des Stücks findet sich in Klingemann's Kunst und Natur, III. S. 66. ff. Nach einer andern Stelle dieses Werks soll die Abtragung eines dringenden Schuldpostens an der Emilia Galotti Schuld sein. So gehört auch Lessing zu den Armen, die nicht nur die Liebe, sondern zum Theil der Hunger zu Dichtern gemacht! — Klingemann ist übrigens der Meinung, der Dichter habe in manchen Stellen seines Stücks auf eine geheime Zuneigung der Emilia für den Prinzen hindeuten wollen. Daß die Jungfrau vor ihrem Tode fühlt, auch sie könne dem Taumel der Sinne erliegen; es gebe keine Gewalt in der Liebe, und nur die Verführung sei die Gewalt; und daß sie den Vater hauptsächlich aus diesem Grunde bittet, er möge ihr den Tod geben: das weis't allerdings auf eine versteckte Zwietracht in ihrem Innern, überhaupt in ihren Gefühlen hin, die erst nach obiger Erklärung ganz enträthselt wird.

10. Nathan der Weise, dramatisches Gedicht von L. (für die Bühne bearbeitet von Schiller.) — Nathan ist die Krone der Lessingschen Dichtungen und der poetische Mittelpunkt seiner philosophisch-theologischen Polemik. Der Verfasser ist verläumdet und verfolgt worden; er aber, der große universelle Geist, hat alle Verwünschungen über sich ergehn lassen und sich an dem Bewußtsein gelabt, seine innerste Ueberzeugung vom Wesen aller Religionen an einer großartigen, allgemeinverständlich-gewordenen Handlung veranschaulicht zu haben. Seine ganze Individualität ist ausgesprochen, und er offenbart darin ein Herz, das werth wäre, als Weltmuster gepriesen zu werden. Indem er den endlichen Zusammenfluß aller Religion in Einer Idee zeigte, wollte er alle Religionsformen zu Einer großen Verwandtschaft vereinigen, und von der höchsten Glaubens-Toleranz, deren wir fähig sind, ein universelles Beispiel geben. Ihm sollte der Mensch Mensch bleiben, einerlei, welcher Glaubenssekte er angehöre, er trachtete nach dem Beweise, daß Ergebenheit in Gott von unserm Wähnen über Gott ganz und gar nicht abhange, und daß nicht die Verschiedenheit der Form, sondern der innerliche Werth des Herzens einen Unterschied der geistigen Verehrung mache. Die Anhänger einer geoffenbarten Religion suchte er nicht so sehr in ein schlimmes Licht zu stellen, als ihnen vielmehr ein Exempel zu geben, inwiefern jede andere Religionsform neben der ihrigen bestehe, und daß die eine so gut wie die andere sei. Er sagt daher selbst, er habe das Stück blos deßhalb geschrie-

ben, um den Theologen damit einen ärgern Possen zu spielen, als mit noch zehn Fragmenten; und Friedr. Schlegel, der im 1. Bd. der Charakteristiken und Kritiken einen ausführlichen Bericht über Lessing's Wollen und Thun geliefert hat, fügt hinzu, sein Nathan sei vom schwebenden Geist Gottes durchglüht und überhaucht. Unser Drama ist demnächst eine poetische Kriegsdepesche gegen Illiberalismus und Orthodoxie, und seine Tendenz eine durchaus philosophische. Schwächt aber dieser philosophische Zweck das poetische Interesse, so hat man auch mit Recht den Tadel erhoben, daß die Sittenlehre der Begebenheit, nicht die Begebenheit der Sittenlehre zum Grunde liege. Der Feinheiten und Tugenden würden in diesem Stück noch mehre sein, wenn die Handlung inniger zusammenhinge. Lokal und Sitten des Orients sind treu gezeichnet, eine große Weltbegebenheit (die Kreuzzüge) dient dem Gemälde zum Rahmen, der Schauplatz ist aus einer beengenden Häuslichkeit auf die Triumphstätte des Christenthums verlegt, das Christenthum selbst aber als Schatten des Bildes behandelt — denn Niemand wird läugnen, daß Jude und Muselmann im Verlauf der Handlung liebenswürdiger erscheinen, als der Christ. Die Darstellung ist etwas verwirrt und auseinandergerissen, und dennoch tritt, wie auch A. W. Schlegel bemerkt, unter allen Stücken von Lessing das vorliegende den ächten Kunstregeln am nächsten und hat sogar einen romantischen Anstrich. Es ist in fünffüßigen Jamben gedichtet, die zwar manche verfehlte Uebergänge und Härten bedauern, aber überall merken lassen, welche Liebe und Sorgfalt auf ihren Bau verwendet worden. Der 1. Akt macht uns mit dem Charakter des Meisterwerkes vertraut, und die Gespräche über Engel, andächtige Schwärmerei und gutes Handeln, so wie die erste Unterredung Nathan's mit dem Tempelherrn, werfen schon ein volles Licht über den Charakter der Hauptpersonen. Im 2. Aufzug wird zu viel vom Gelde gesprochen, ein Thema, dos Lessing über Gebühr glossirt hat. Der 3. ist der lebendigste, und vortrefflich ausgearbeitet. Hier lernen wir Nathan als Weisen achten, nachdem wir uns wegen seines Reichthums und Wohlthums, wegen seiner edeln Gesinnung und Aufklärung schon früher für all sein Thun interessirt hatten. Hier treffen wir auch jene weltberühmte, in ihrer uranfänglichen Idee dem Boccaz entlehnte, von Lessing zu einer großen Handlung ausgeschmückte Erzählung von den drei Ringen. Sie

ist die Pointe des Stücks, und eine ergreifende Wahrheit tritt aus diesem einfachen Mährchen mit unwiderstehlicher Ueberredung vor jedes wohlkonstituirte Herz. Im 4. Aufzug erschüttert uns zumeist Nathan's Bericht vom Tod seiner sieben Kinder und von Recha's Rettung. Der 5. ist der Triumphbogen für die Idee einer Universalreligion. — Saladin's bürgerliches Verhältniß zu seiner Schwester Sittah stimmt diesen Charakter etwas herab, sonst ist er der Geschichte treu ausgemalt. Ein ganz originelles Bild gibt der Klosterbruder. Der Patriarch ist schon im Aeußern Karrikatur, die an eine Persönlichkeit erinnert. Das Original des Ben Hafi war ein wirklich lebender Jude, Namens Abraham Kassel, »ein Mann von außerordentlichen Geisteskräften, aber ebenso ausgezeichneter Bizarrerie«. S. über ihn ein Anekdötchen in den »Frischen Judenkirschen«, Meißen 1827 S. 61. Der Sprache kann man nur alles Lob ertheilen, da sie sich von nüchterner Natürlichkeit und blumigem Schwulst gleichweit entfernt hält und eine freie Mittelstraße wandelt. Die mancherlei Provinzialausdrücke u. dergl., als: Nur muß der Knorr den Knubben hübsch vertragen — übersehen wir eher, als viele andere, derbe und charakterwidrige, Aeußerungen.

Fr. v. Schlegel schrieb einen schönen Prolog zum Nathan. In der Rolle der Recha hat sich, nach dem Reichard'schen Theaterkalender v. 1785, Mad. Karoline Beck zu Mannheim (gest. das. in ihrem 18. Jahre) vor Zeiten besonders ausgezeichnet. Franz. von Friedel in dem Nouveau Théâtre allemand Bd. VII. Englisch von Raspe, 1780, holländisch von einem Ungenannten 1781, dänisch von Rahbek, Kopenhagen 1799. — Tralles griff die Lehren des Nathan in einem eignen Werke an (Breslau 1779, 2 Thc.); dagegen vertheidigte sie Hofrath Friedrich Wilhelm v. Schütz, Leipzig 1781. — Johann Georg Pfranger, Hofprediger zu Meiningen, schrieb unter dem Titel »Der Mönch von Libanon« ein Drama gegen den Nathan (Dessau 1785). — Travestirt wurde derselbe 1. Hamburg 1804, 2. Berlin 1804 (das Nachspiel ist der travestirte Alarkos.)

11. Doktor Faust, Fragment eines Trauerspiels. — Durch einen Brief von Engel an Karl Gotthelf Lessing, den Bruder und Biographen G. E. Lessing's, erfahren wir, in dem von K. G. Lessing herausgegebenen theatralischen Nachlaß des Wolfenbütteler Gelehrten einige Worte über die künftige Bestimmung des Trauer-

spiels Faust, von welchem uns nur zwei bis drei zerrissene Scenen (auch in den Literaturbriefen) übrig geblieben sind. Es sollte dasselbe in Prosa geschrieben werden, von Mitternacht zu Mitternacht dauern, und die durch die Volkssage bekannte Teufelsversuchung nicht am Faust selbst, sondern an einem an seiner Stelle geschaffenen Phantom vor sich gehn, dieselbe für den wirklichen Faust aber nur ein Traumgesicht sein. Es liegt am Tage, daß unter einer solchen Anlage das ganze Stück gelitten hätte, indem ein Phantom nicht im Stande ist, uns für die an ihm exemplarisch gezeigten Wahrheiten empfänglich zu machen, und indem auf die Bühne der Mensch mit seinen Trieben und Gefühlen, nicht sein Schatten, gehört. — Die Scenen in der Kirche zwischen Satan und den Teufeln ist eine Reminiscenz aus dem Hexenbericht im Makbeth. Uebrigens hat die Exposition dem Maler Müller und Göthe'n in etwa zum Vorbild gedient. Lessing selbst entnahm die Scene, wie Faust die bösen Geister citirt, aus der »Infelix Prudentia oder Doktor Johannes Faustus«. Faust grübelt hier, wie bei Göthe am Logos, an der Entelechie des Aristoteles. — Die übrigen Fragmente von Lessing nimmt man jetzt, als seiner unwürdig, nicht einmal mehr in die Sammlungen seiner Schriften auf. Sie heißen:

12. Der Schlaftrunk, Fragment eines Lustspiels. — Vielleicht wäre dieses das witzigste und zur Darstellung geeignetste Lustspiel von L. geworden, wenn er die letzte Hand daran gelegt hätte. Allein nur der erste Akt ist vollendet, von dem Uebrigen besitzen wir Scenen und Skizzen, die indeß den Verlauf der Handlung deutlich genug verrathen. Es herrscht in dem Fragment eine so fortschreitende Lebenskraft, daß es in keiner Hinsicht an die Zeit seiner Entstehung erinnert und daher eine Ergänzung und Ausführung wohl verdient hat, die ihm durch Dr. Eckstein (L. C. Sander) im J. 1787 (Meldorf und Leipzig) zu Theil geworden ist. Eine andere Ergänzung, »vom Verfasser der Jugendgeschichte Karl und Sophie«, erschien zu Regensburg 1785. Unter den Preisstücken des Mannheimer Theaters vom J. 1786 befand sich noch eine dritte Vollendung, die aber bei der Vorstellung durchfiel.

Veranlassung zur Entstehung dieses Stücks gab folgende Anekdote. Lessing behauptete einst in einer Gesellschaft, in der sich auch Ramler befand, es müsse sich aus jedem Stoffe ein Drama machen

lassen. Auf diese Aeußerung forderte Ramler ihn auf, ein Lustspiel zu schreiben, worin ein Schlaftrunk die Katastrophe bilde. Lessing nahm die Aufforderung an, und schrieb dieß Stück, das ehedem schon bis auf wenige Bogen abgedruckt war, dann aber liegen blieb, weil Lessing die Papiere, die den Schluß enthielten, verlegt, und die Lust verloren hatte, einen neuen Schluß zu machen. (So erzählt Jördens s. voce.)

13. Die Matrone von Ephesus, Fragment eines Lustspiels. — Das Lokal ist für ein Lustspiel übel gewählt; das Stück spielt nämlich in einem Todtengewölbe, und könnte also eben so gut auf einen Kirchhof verlegt sein. Obwohl darin mit dem Tode gespielt wird, so kann der Leser dennoch in den lustigsten Situationen eines grauenhaften Gefühls nicht Meister werden. Die Unhaltbarkeit übertriebenen Wittwenschmerzes wird gar fein persifflirt, stufenweise Steigerungen sind durchgängig mit Vortheil angewendet, und das Ganze ist ein löblicher Beitrag zur weiblichen Seelenkunde. Da sich in der Begebenheit eine altgriechische Geschichte wiederholt, so wäre die »Madame« wegzuwünschen; sonst ist nichts zu tadeln. Das Lustspiel ist zweimal ergänzt worden, einmal durch K. L. Rahbeck (Mannheim 1790), und das andermal durch Klingemann, in dessen anmuthiger Vollendung man eine sehr geübte Feder erkennt. Aus Lessing's Leben wissen wir, daß er es war, der seinen Freund Weiße zur Dichtung einer Matrone von Ephesus beredete, diese Arbeit alsdann für sich übernahm, bald aber liegen ließ. Schon der altenglische Dichter Chapman hat die Geschichte der Matrone von Ephesus unter dem Titel »die Thränen der Wittwe« dramatisirt.

14. Fatime, Fragment eines Trauerspiels. — Ein Stein von einem Tempel, ein Strauch von einem Berge — aus beiden läßt sich auf das Ganze nicht schließen. Es wird blos sichtbar, was auch durch L's Leben bekannt ist, daß er mit unsäglicher Mühe seine Geistesarbeiten zu Tage gefördert; ihm fehlten Leichtigkeit und Aneignungsgabe.

15. Samuel Henzi, Fragment eines Trauerspiels. — Zwei Akte sind beinahe fertig, und — Gott sei gedankt, daß es nicht mehr geworden! seufzt der Leser, wenn er sie durchgearbeitet hat. L. hat sich hier ein unpoetisches Thema aus der neuern Geschichte, Henzi's Enthauptung zu Bern, gewählt. Der Stoff ist

mager, die Ausführung L's ganz unwürdig, ein Nachhall jener elenden Staatsaktionen, deren Seichtigkeit vor ihm die deutsche Bühne unter Wasser gesetzt hatte. Ein Fiesko in der Alonge-Perücke spielt die Hauptrolle und unterhält sich zwei Aufzüge lang in Alexandrinern mit seinen Verschwornen und einem niederträchtigen, in seine Geheimnisse eingeweihten Franzosen über städtische Angelegenheiten. Die Sprache ist steif; ich werfe einen Blick in die Berm. Schriften, worin L. dieses Fragment abdrucken ließ, und hebe aus, was mir sogleich in die Augen fällt:

Als wir, zu patriotsch, die Hassenswerthen haßten —
Auch unser Endzweck ist nichts Schlechters als Bern's Heil —
— — — So braucht ein Arzt das Gift,
Das außer seiner Hand nur häm'sche Morde stift't.

16. Die glückliche Erbin, Fragment eines Lustspiels nach Goldoni. — Man kann Goldoni den italienischen Kotzebue nennen; beide haben dieselbe glückliche Erfindungsgabe, dieselbe Leichtigkeit der Ausführung, und beide theilen den Mangel an Tiefe; jener war, wie dieser des deutschen, eine Zeitlang Usurpator des italienischen Theaters. Einige aus der großen Anzahl seiner Lustspiele sind noch immer in frischem Andenken und auch in Deutschland früh einheimisch geworden. Lessing's Versuch, seine l'Erede fortunata bei uns einzuführen, ist nicht zu Ende gekommen; warum, weiß ich nicht. Blos der 1. Akt ist fertig, und umfaßt die Scenen während und nach der Eröffnung des Testaments des verstorbenen Pankraz. Der Schwebepunkt des Ganzen ist eine glückliche Ehe, die durch eine seltsame Testamentsklausel, wodurch Anfangs Verwirrung und komische Mißverhältnisse herbeigeführt sind, gestiftet wird.

In dem »Theateralmanach von Wien, für das Jahr 1773. Verfasset von einigen Liebhabern der deutschen Schaubühne« finde ich S. 133 noch folgende Notiz: »Lessing der Aeltere, Bibliothekar zu Wolfenbüttel und braunschweigischer Justizrath, schreibt ein Trauerspiel in Jamben: »Der Sklavenkrieg.« Ist mir nicht bekannt geworden. Man schreibt ihm ferner zu: Damon, oder die Freundschaft, Lustsp. 174... Die alte Jungfer, Lustsp. 1749. — So viel als durch seine praktischen Werke nützte L. unserer Bühne als Theoretiker durch seine Dramaturgie (1767, 2 Bde.). Er übersetzte ferner Diderot's Theater, 2 Bde., Berlin 1760—61. Ebenso

gab er im J. 1756 (Leipzig) die sämmtlichen Trauerspiele von Jakob Thomson übersetzt heraus. Ueber dieses Werk sei hier Einiges gesagt.

Lessing erklärt in seiner Vorrede den englischen Dichter Thomson für einen der größten Geister, und empfiehlt das Studium seiner »Meisterwerke« dringend. Er hatte vollkommen Recht. Eine edle Simplicität, unschuldige, ich möchte fast sagen süße, Darstellung von Gefühlen und Leidenschaften, eine geregelte, aber nie kalte und steife Form, dabei Aufschwung ohne Prunk, und Größe ohne Deklamation: diese Eigenschaften geben seinen Stücken hohen Werth und erheben sie über tausend andere, die wohl ebenso verständig durchdacht, dabei aber nicht so gemüthlich und zart ausgeführt sind.

Thomson wurde, als malerischer Dichter, in Deutschland zuerst durch Barthold Heinrich Brockes bekannt. *) Lessing sagt hierüber: »Auch die unter den deutschen Kennern der ächten Dichtkunst, welche unsern Thomson in seiner Sprache nicht verstehen, wissen es schon aus der wohlgemeinten Uebersetzung des sel. Brockes, daß kein Weltalter in keinem Lande einen mehr malerischen Dichter aufzuweisen habe als ihn. Die ganze sichtbare Natur ist sein Gemälde, in welchem man alle heitere, fröhliche, ernste und schreckliche Scenen des veränderlichen Jahres, eine aus der andern entstehen, und in die andere zerfließen sieht.«

Von der von ihm herausgegebenen Uebersetzung Thomson's (die in Gelehrtenlexiken zuweilen bei dem Art. Lessing nicht aufgeführt wird) sagt er: »Sie hat verschiedene Urheber, die aber über die beste Art zu übersetzen sich sehr wohl verglichen zu haben scheinen. Eins wollte ich, daß sie bei ihrer Uebersetzung nicht weggelassen hätten, nämlich die zu jedem Stücke gehörigen Prologe und Epiloge. Sie sind zwar nicht alle von Thomson selbst; sie enthalten aber alle sehr viel Artiges, und die Epiloge, die von ihm selbst sind, eifern größtentheils wider den gewöhnlichen burlesken Ton der englischen Epiloge bei Trauerspielen.« Der Band enthält:

1. Sophonisbe, Trauerspiel. — Dieser unzähligemal bearbeitete, und auch von den ältesten dramatischen Dichtern der Deut-

*) Thomson's Jahrszeiten, zum Anhange des irdischen Vergnügens in Gott; aus dem Engl. Hamburg 1745. (Brockes' irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in physikalischen und moralischen Gedichten, umfaßt neun Theile, woraus Hagedorn und Wilkens einen Auszug besorgten, Hamburg 1738, 1763.)

schen aufgesuchte Gegenstand aus der numidischen Geschichte ist von Thomson einfach und würdig, rührend und erschütternd behandelt. Sophonisbe, die Tochter des Hasdrubal, liebt in der Jugend den massylischen Prinzen Masinissa, verläßt ihn aber, als er sich mit Rom verbündet, und wirft sich dem Tyrannen Syphax als Gattin in die Arme. Sie will ein unglückliches Weib lieber als Verrätherin am geliebten Vaterlande sein. Es kommt zwischen Masinissa und Syphax zum Kampf, Letzterer wird gefangen und Ersterer zieht als Sieger in seine Königsburg. Er sieht Sophonisbe'n, die alte Jugendliebe erwacht in Beiden, und unfähig, den Leidenschaften ihres Herzens zu widerstehn, reichen sie sich als Verlobte die Hand. Sophonisbe hofft durch diesen Schritt ihrem Vaterlande Karthago nützlich werden zu können, und Masinissa thut ihn, um die Geliebte der römischen Sklaverei zu entziehn. Unterdeß kommt Scipio, Masinissa's Jugendfreund, in Cirtha, wo die Handlung vor sich geht, an, seine Vorstellungen gegen die eingegangene Verbindung öffnen dem Masinissa die Augen, und er sendet Sophonisbe'n den Giftbecher, die ihn mit dem Heroismus weiblicher Seelengröße leert. — Vortrefflich sind das Erwachen der Liebe des leidenschaftlichen jungen Königs, sein Sträuben dagegen, seine Qualen, Zorn und Wuth, Reue und Unterliegen geschildert. In einer klugen Steigerung treten uns die Vorbereitungen entgegen, welche das tragisch-nothwendige Ende der Sophonisbe herbeiführen. Eifersucht und rasender Ungestüm eines afrikanischen Wütherichs werden kräftig, doch nicht grell, in Syphax dargestellt. Scipio, auf dessen Seelenwerth wir schon in den frühern Akten durch die schöne Erzählung von seiner (bekannten) Freilassung des ihm bei der Eroberung von Neukarthago zugefallenen Mädchens aufmerksam gemacht sind, tritt in der Glorie eines Halbgottes im 5. Akt auf und repräsentirt die menschliche Größe, die sich durch angeborne Kraft über alle Irrungen der Leidenschaft geschwungen hat und nur noch nach ethischen und politischen Rücksichten fragt. Dem Masinissa und der Sophonisbe stehn ihrem Charakter entsprechende Vertraute zur Seite, jenem in weiser und bedächtiger Greis, dieser ein anreizendes unbedachtsames Mädchen. — Die meisten Akte haben zarte und dichterische Ausgänge.

Lessing sagt von Thomson's Sophonisbe: »Thomson ist nicht allein, wie ich es nennen möchte, französisch, sondern griechisch

regelmäßig. Seine Sophonisbe ist von einer Simplicität, mit der sich selten, oder nie, ein französischer Dichter begnügt hat. Man sehe die Sophonisbe des Mairet und des großen Corneille. Mit welcher Menge von Episoden, deren keine in der Geschichte einigen Grund hat, haben sie ihre Handlung überladen. Der einzige Trissino, dessen Sophonisbe, als in Italien, nach langen barbarischen Jahrhunderten, die Wissenschaften wieder aufgingen, das erste Trauerspiel war, ist mit dem Engländer in diesem Punkte, welchen er den Griechen, den einzigen Mustern damals, abgelernt hatte, zu vergleichen.«

2. Agamemnon, Trauerspiel. — In solchen Gegenständen, worin wir die Meisterwerke der Alten besitzen, die Alten erreichen oder überbieten wollen, ist ein gewagtes Unternehmen. Auch war dieß wohl nicht Thomson's Plan, denn man sieht, daß sein Stück darauf eingerichtet ist, als eine Nachahmung des äschylischen Agamemnon zu gelten. Im Grunde derselbe Plan; Angabe der Wachfeuer, welche von Troja's Untergang plötzliche Meldung thun sollen; Einführung der prophetischen Kassandra u. s. w.. Die Charaktere sind nicht auseinandergerissen, wie es bei Neueren gewöhnlich. Es findet sich einige Zuthat, die dem Griechen fremd war, und die Handlung ist im Ganzen unnöthig erweitert. Eine Art von Chor ist ganz unbedeutend.

3. Eduard und Eleonore, Trauerspiel. — Die Scene ist im Lager der Engländer vor Jaffa auf der Küste von Palästina, zur Zeit der Kreuzzüge. Prinz Eduard von England, der mit dem Sultan Selim von Jaffa in Friedensunterhandlungen steht, wird von einem Parlamentair desselben angefallen und mit einem vergifteten Dolche verwundet. Der Prinz muß sterben, wenn nicht Jemand sich entschließt, die Wunde auszusaugen und für ihn den Tod zu leiden. Seine Gemahlin Eleonore erklärt sich sogleich bereihierzu, allein Eduard weis't ihre Bitten, Thränen und Bestürmungen hartnäckig ab. Eh' der Tod ihn antritt, versinkt er in Schlaf, Eleonore benützt diesen Augenblick und saugt ihm das tödtliche Gift aus. Wie nun der rührendste Wettkampf der Liebe und Treue eintritt, wie Eduard über die sterbende Gattin jammert, wie Sultan Selim sich darauf verkleidet in's Lager der Engländer schleicht, und, um den Prinzen von seiner Unschuld an dem ihm zugedacht gewesenen Meuchelmord zu überzeugen, Eleonore'n in den letzten Lebens-

Leſſing's Emilia Galotti hat viele Nachahmungen, Fortſetzungen u. ſ. w. in's Leben gerufen, wenn gleich ſie ſich nicht alle auf dem Titel als ſolche bekannten. Die bekannteſte darunter iſt: Orſina, Trauerſpiel von Guſtav Anton v. Seckendorf. Wenn es dem Dichter Mühe gekoſtet hat, ſich die Form des Leſſing'ſchen Trauerſpiels anzueignen, ſo hat er dieſe Mühe freilich zu verdecken gewußt, hiermit iſt aber auch ſein Verdienſt ſo ziemlich erſchöpft. Natürliche Zuſtände ſchildert S. matt, ſeine Situationen zu ſteigern vermag er nicht, und fällt, wenn er es verſucht, in Unnatur. Seine Perſonen handeln nicht aus innerer Nothwendigkeit, ſondern nach dem Willen des Autors. Die Eingänge aller Scenen ſind auf Schrauben geſtellt, und ſo oft eine neue Figur erſcheint, läßt ſie der Dichter beim Anblick der ſchon aufgetretenen ſtutzen und Etwas in den Bart brummen. Die Tendenz aller Scenen läuft auf Intrigue, nie auf poetiſche Schönheit hinaus. Es theilt dieſes Trauerſpiel demnach das Schickſal aller Folgeſtücke, die gewöhnlich hinter ihrem Vorbilde weit zurückgeblieben; und wie es mit einigen Ausrufungen beginnt, deren Inhalt ſich im Verlauf des Stücks nicht als Wahrheit beſtätigt, ſo endigt es mit einer nüchternen Katechismusfrage. — Emiliens Vater, Odoardo, iſt wahnſinnig geworden und nebſt ſeiner Gattin Klaudia geſtorben; Marinelli von Appiani's Bruder im Duell erſtochen; der Prinz mit einer Prinzeſſin von Maſſa, und Orſina mit dem Kanzler Grimaldi vermählt: ſo iſt die Lage der Dinge beim Beginn des Stücks. Orſina brütet Rache gegen den Prinzen um betrogene Liebe, es gelingt ihr, das eheliche Glück des Prinzen zu untergraben, endlich will ſie ihm ſogar an's Leben, allein ihr Plan ſchlägt fehl, und ſie erſticht ſich mit demſelben Dolch, den der Vater Emiliens bei ſeinem ſchrecklichen Richteramte gebraucht. Das iſt der ungefähre, mit mancherlei Nebengeſchichten ausgeſponnene Inhalt. Eine alternde Buhlerin, als Hauptperſon eines Trauerſpiels, iſt keine äſthetiſche Figur, und der Dichter hat dieſen Charakter durch Beſchönigungen, wie: »Weiber hegen nur Liebe, daher athmet ſelbſt ihre ſchwärzeſte That noch Liebe« nicht zu reinigen vermocht. In Appiani glauben wir Anfangs den Magnet des Stücks, den Rächer ſeines Bruders, zu erblicken; allein er täuſcht unſere Erwartung, und läßt ſich gegen die Mitte in ein friedſames Joch ſpannen. — Das Trauerſpiel war auf die Aufführung zu Berlin berechnet. An den vielen Parentheſen erkennt man den Dekla-

mator. In Bremen wurde es gegeben, fiel aber durch. — Seckendorf war am 20. Nov. 1775 zu Meuselwitz bei Altenburg geb., ging im J. 1821 von Braunschweig, wo er Prof. der Aesthetik am Kollegio Karolino war, nach Nordamerika, und ist daselbst im Dez. 1823 im Elend verkommen. Er nannte sich Patrik Peale, und versuchte sich auch als Mime und Schauspieler. S. hierüber Klingemann's Kunst und Natur, Bd. 3, S. 73 ff. — Seine übrigen dram. Schriften sind: Otto III., Trauersp. (Torgau 1805). Feuer! Feuer! Posse (Hildburgh. 1808). Des Malers Bild, Trauersp. (Lpz. 1822.) — Seine Vorlesungen über Deklamation verdienen Berücksichtigung. —

Ein anderes Seitenstück zur Em. Galotti heißt: Bianka, tragisches Gemälde. Es erschien Lpz. 1802, 2. Ausg., mit zwei gräßlichen Kupfern. Der Verf. dieses Monstrums (er unterzeichnet blos R.) ist unbekannt geblieben; der Vermuthung, daß es von dem Verleger des Stücks, G. B. Meißner, herrühre, widerspricht die Vorrede. In dieser wird über Lessing's Emilia Galotti vielerlei Albernes hin und her räsonnirt, und endlich damit geschlossen, daß die Mängel des Lessing'schen Trauerspiels den Verf. bewogen hätten, denselben Stoff, den dieses enthält, zu einem »bessern« Drama zu verarbeiten. In wie fern dieser Versuch gerathen ist, mag man aus dem einzigen Umstand ermessen, daß man bei'm Lesen des vorliegenden Machwerks nicht selten 10 bis 20 Blätter gemächlich umschlagen, oder daß man es mit den Fingern lesen kann, ohne befürchten zu müssen, den Faden der Begebenheiten zu verlieren.

Um Lessing's Verdienste nach ihrem ganzen Werth würdigen zu können, ist es nöthig, daß man die Koryphäen des Ungeschmacks kenne, deren Treiben er hauptsächlich einen Damm gestellt. Es war aber vorzüglich die Gottsched'sche Periode, der die Lessing'sche nicht nur folgte, sondern auch entgegentrat. Von Gottsched, und seinen in gewissem Sinne sinnesverwandten Vorgängern, Hoffmannswaldau und Lohenstein, sei daher nun die Rede.

Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau.

Geb. am 25. Dez. 1618 zu Breslau, gest. am 18. April 1679 als kaiserl. Rath, Rathspräsident und Direktor des Burglehns Namslau daselbst. Er hatte zu Leyden studirt, auf Reisen sich weiter ausgebildet, und stand mit den gelehrtesten Männern seiner Zeit in England, Frankreich und Italien in Verbindung. Er schrieb die ersten deutschen Heroiden, lieferte Hochzeitsgedichte, geistliche Lieder, Oden und Uebersetzungen — Alles schwulstig und überladen, so daß sein Name jetzt nur noch mit satirischer Nebenbeziehung angeführt wird. Als Dramatiker hat er nichts Eigenes geschrieben, sondern nur zweierlei übersetzt, ohne jedoch seinen Namen und mehr als die Anfangsbuchstaben desselben anzugeben. In Breslau bei Fellgiebel erschien nämlich 1679:

C. H. V. H. Deutsche Uebersetzungen und Gedichte. Mit Bewilligung des Autoris. Enthält:

1. Der getreue Schäffer, Schäferspiel in fünf Abhandlungen. — Eine Uebertragung des Pastor fido von Guarini, der schon vorher zweimal im Deutschen erschienen war. Die Zeitgenossen hätten es Hoffmannswaldau Dank wissen müssen, daß er sie auf die unschuldige Grazie des italienischen Sängers hinwies, wäre er nicht selbst als Uebersetzer in seinen angewohnten bombastischen Ton zurückgefallen. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß er manchmal lieblich übersetzt, in der Regel aber geht seine Sprache in die Breite, und darf mit dem ital. Texte gar nicht verglichen werden. Wenn man beobachtet, welche Mühe sich H. gibt, ein der Kanzone ähnliches Versmaaß im Deutschen zusammenzubringen, so kann man sich zuweilen des Lachens nicht enthalten.

Ferner, Breslau bei Fellgiebel 1681:

2. Der sterbende Socrates. — Aus dem Französischen des Theophile übersetzt, der ganz den Angaben Plato's folgt. Das Stück ist kein Drama, sondern ein philosophischer Dialog, der zuweilen Erzählung wird, halb Vers halb Prosa. Das Ganze ungefähr wie Mendelsohn's Phädon. Hoffmannswaldau sagt, er habe in seiner Jugend an dieser Uebersetzung mit Feuer und Freudigkeit gearbeitet; und es ist wahr, die vielen eingestreuten Dichtungen sind hier besser als sonst bei ihm, manchmal sogar nachdrucksvoll und

männlich. Die damals bekannten Versmaaße, zu denen H. noch eine und die andere neue Form erfand, wechseln mit einander ab.

Daniel Kaspar v. Lohenstein.

Geb. am 25. Jan. 1635 zu Nimptsch in Schlesien, gest. am 28. April 1623 als kais. Rath und Stadtsyndikus zu Breslau. Vgl. über diesen überaus unnatürlichen und schwulstigen Bilderjäger »Kunststudien« S. 181. Er schrieb im dramatischen Fache:

1. Ibrahim Sultan, Schauspiel. — Der ganze Titel heißt: Ibrahim Sultan Schau-Spiel Auf die glückseligste Vermählung Beyder Röm. Käyser- wie auch zu Hungern und Böheim Königl. Majestäten, Herren, Herrn Leopolds und Frauen, Frauen Claudia Felicitas Ertzherzogin von Oesterreich. — Ibrahim Sultan (nach einem Roman von Scudery bearbeitet) ist eine Jugendarbeit des Dichters, (er schrieb denselben in einem Alter von fünfzehn Jahren,) und hat zum Zweck, die Geilheit eines türkischen Despoten in der nacktesten Blöße darzustellen, um der Keuschheit des neuerwählten Ehepaares, zu dessen Ehren das Stück gespielt wurde, ein (gewiß peinliches!) Gegen-Kompliment machen zu können. Das ganze Schauspiel hindurch wird von nichts als von Nothzucht, Begattung und dergl. gesprochen, bis der Teufel der Sache ein Ende macht und den Sultan mit Haut und Haar frißt. Der Prolog wird von dem thrazischen Bosphorus (!!) gesprochen, und enthält einen schönen Gedanken, den Lohenstein sich zwar vergeblich herauszuwürgen anstrengt, den ich aber in einer kleinen Schulschrift*) mit folgenden Worten einmal deutlich ausgesprochen fand: »Der Rhein und die Donau sind Deutschlands zwei Hauptströme; in ihrem Verhältniß und in ihrer Wechselwirkung bilden sie einen Dualismus, in welchem das eigenthümliche Leben unsers Volkes besteht. Durch die Donau zog es die orientalischen Elemente seines Charakters ein: die Tiefe des Sinns und Gemüths, die Wärme der Liebe, das Feuer der Phantasie, die Innigkeit des religiösen

*) Prolog auf die Errichtung eines Turnplatzes zu Bonn (1817), von Karl Ruckstuhl, (damaligem Oberlehrer in Bonn, jetzt zu Koblenz. Göthe hat sich über diesen ausgezeichneten Mann in Rhein und Main rühmend ausgelassen).

Glaubens. Allein der Rhein leitete aus dem Norden in unser Inneres den Ernst, die Strenge, die Festigkeit, die Ausdauer.«

Welch ein Held für ein Schauspiel Ibrahim ist, zeigt die Lektion, die ihm seine Mutter Kiosem hält (S. 10 der Breslauer Ausgabe von Fellgiebel):

Die Wollust ist vergönnt, wenn man ein Ziel ihr setzt;
Wenn aber Tugend sie und Maaß nicht hält im Zaume,
Befleckt sie Seel' und Leib mit Gifft und Sündenschaume.
Ihr Zucker wird Napell. Dein siecher Leib wird bald,
Ja hat dich schon gelehr't: daß Jugend selbst wird kalt,
Die hier zu hitzig spielt; und daß, der Seuchen hecket,
Das Leben ihm verkürzt; der hier den Bogen strecket
Zu vielmal, und zu hoch. Auch Stahl wird weich gemacht.
Du mergelst dich des Tag's, nicht nur iedwede Nacht
Mit so viel Weibern ab; schwimmst in den Uppigkeiten,
Wenn du, gleich einer See, läßt Zimmer dir bereiten
Mit Zobeln überdielt, mit Dirnen angefüll't,
Die alle Welt dir zinßt Wie manch unzüchtig Bild
Verstell't dein Schlaffgemach nach schlimmer Heyden-Weise.
Dein Ambra, dein Zibeth, der täglich deine Speise
Mit Ueberfluße würzt, ist zwar ein Salz der Brunst,
Nicht aber Lebens-Oel, aus welchen du umbsonst
Verschwelgte Kräffte suchst.

Eine Probe, wie Lohenstein Frauenschönheit schildert (S. 14):

Ich weiß fürs Kayfers Seel' und seine süße Flammen.
Was liebens-würdigres; ein Kind, in dem beysammen
Die gütige Natur hat Jugend und Verstand
Schön- reizend- freundlich- seyn verknüpfet in ein Band;
Ein Kind, das zärter ist, als die aus Lebens Schalen
Einst solln gekrochen seyn; das mit den Anmuths Strahlen
Der Sterne Glanz beschämt, die Sonne machet blind,
Den Rosen ihr Rubin durch Anmuth abgewinnt,
Den Lilgen ihre Perl'n. Der Morgenröthe Prangen
Und Scharlach wird entfärbt von ihren Purpur Wangen,
Für ihren Mund erbleicht Granat- und Schnecken-Blutt;
Kein Bisam-Apfel reucht bey ihrem Athem gutt.
Die Flammen kwäll'n auß Schnee, aus Marmel blühn Corallen,
Zienober krönet Milch auf ihren Liebes-Ballen.
Kurtz: diese Göttin ist, der Schönheit Himmelreich;
Der Anmuth Paradiß; ein Engel, der zugleich
Verlangen im Gemüth', Entsetzung in den Augen,

Im Herzen Luſt gebährt. Aus ihren Lippen ſaugen
Die Seelen Honigſeim und Zucker ſüßer Hold.

2. Kleopatra, Trſp. von fünf Abhandlungen (ſo nannte L. die Akte). — In einem Alter von 26 Jahren dichtete L. dieſes Trauerſpiel, das 1661 zu Breslau erſchien und nach meinem Geſchmack für ſein beſtes erachtet werden muß. Wollüſtige Schilderungen fallen nicht vor, die Handlung rückt ſachgemäß vorwärts, es wird dargeſtellt was dargeſtellt werden kann, und erzählt was erzählt werden muß. Der 3. Akt hat einige beſondere Schönheiten: die Schilderungen, wie Kleopatra den Schlaftrunk nimmt, die Verzweiflung des Antonius über ihren vermeinten Tod, ſein Sterben im Schoos der Wiedererwachten, ſind zum Theil rhetoriſch gut ausgemalt; freilich immer mit einzelnen bedeutenden Flecken. Der Tod der Kleopatra, die im 5. Akt mit wenigen aber ernſten Worten ſtirbt, verliert dadurch, daß ſie die Schlangen, welche an ihrem Arm nicht anbeißen wollen, deßhalb an die Bruſt ſetzt, weil dieß der Ort geweſen, womit ſie geſündigt und woran mancher Roſenmund, wie ſie ſagt, vorher Milch und Honig ſog. In keinem Trauerſpiel ſind die Reyhen ſo poetiſch, wie in dieſem; den erſten z. B. eröffnet die Fortuna mit folgender Anrede an die Götter:

Ihr güldnen Himmelsroſen ihr,
Die ihr mit Gold und Gluth den Himmel-Garten blühmt,
Kommt, werdet itzt zu Palmen mir,
Umkränzt mein Haupt, wie ſich den Siegern ſonſt geziemt.
Gib Chloris, deine Lilgen her:
Daß man mein blaues Haupt mit ihrem Silber ſtückt.
Ihr Nymphen macht die Muſcheln leer,
Beperlt den Hals, für dem ſich Erd und Himmel bückt.
Ihr ſchnöden Sterblichen der Welt,
Kommt baut mir Tempel auf, ſteckt ſafftgen Weyrauch an,
Weil meine Gottheit Gold und Geld,
Ruhm, Scepter, Inſel, Thron und Weißheit geben kan.
Ihr Götter kommt küßt meinen Fuß,
Dem Himmel, Hölle, Meer muß unterworffen ſeyn:
Ihr wiſſet den Verhängniß-Schluß,
Daß ich Saturnus Erb in euch ſoll theilen ein.

3. Agrippina, Trauerſpiel. — L. hätte eben ſo gut aus der 6. Satire des Juvenal, die gegen die Sittenloſigkeit des damaligen Roms Feuer und Schwefel regnet, ein Trauerſpiel ma-

chen können, als aus der Geschichte der Agrippina, deren Namen neben dem der Messalina in den Annalen der Schlechtigkeit zu prangen gewürdigt ist. Der furor uterinus eines Weibes ist hier mit einer solchen Ueppigkeit geschildert, und Alles so handgreiflich vor Augen gerückt, daß man eher ein Zotenbuch, als ein ehrbares Trauerspiel zu lesen vermeint. Aus der kurzen Schilderung, welche Sueton im Leben Nero's Kap. 5 von der Agrippina macht:

„Haec optimi parentis pessima filia primum Passieno Crispo bis Consuli nupta, inde Cn. Domitio a Tiberio tradita defuncto marito, sollicitatis nequicquam Galbae nuptiis, tandem in Caji fratris fodissimo contubernio vixit. A quo mox exoletis objecta atque in exilium acta, cum rediisset, patruo suo Claudio post Messalinae necem incestis nuptiis conjuncta, parto tot parricidiis Neroni filio Imperio, ab eodem interfecta periit —

läßt sich so wenig, als aus den Memoiren Kasanova's, der Stoff für ein Trauerspiel herausfinden, und nur der schmunzelnd-üppige Sinn eines Lohenstein konnte auf so Etwas verfallen.

Man kann einen Poeten wie L. nicht besser charakterisiren, als indem man Stellen aus seinen Werken heraushebt und sie ohne Kommentar für sich sprechen läßt. So folge dem hier die berüchtigte Scene, wo Agrippina ihren Sohn zur Blutschande zu reizen versucht, — eine Scene, die ihres Gleichen an Abscheulichkeit sucht, und den Beweis liefert, wie tief die Empfänglichkeit des deutschen Publikums für das Gute gesunken war, als es solche Dinge auf dem Theater duldete, und welche Begriffe L. selbst von Frauenschaam haben mußte, als er sein Trauerspiel Agrippina der schlesischen Herzogin Luise dedizirte. —

(Der Schauplatz verändert sich in des Kayfers Schlaffgemach.)

Agrippina. Nero.

Agrippina.

Mein Kind, mein süßes Licht, was hällt'stu länger mir
Der halb geschmeckten Luft mehr reiffe Früchte für?
Die Liebe die noch läß't in den Augen wiegen, *)
Läß't sich mit lauer Milch der Küsse zwar vergnügen:
Wenn aber schon diß Kind bis zu der Seele wächs't,
So sieht man: daß sein Durst nach stärkerm Nectar lächs't.
Mein Schatz, es sättig't nicht des Küssens reizend Kosen.

*) Unvollständiger Vers.

Die Purpur-Lippen sind die rechten Zucker-Rosen,
Darunter stets die Zung' als eine Natter wach't,
Biß uns ihr züngelnd Stich hat Brand und Gifft beybracht,
Den nur der glatte Schnee der Schooß weiß abzukühlen.
Warumb denn lieffestu mich deinen Liebreiz fühlen,
Wenn du dein Labsal mir zeuchst vor dem Munde weg?
Ach! so erquick' uns doch der Liebe letzter Zweck!
Die Anmuth ladet uns selbst auff diß Purpur-Bette.

Nero.

Ja, Mutter, wenn mich nicht die Schooß getragen hätte.

Agrippina.

Die Brüste, die du oft geküß't hast, säugten dich,
Was hat nun Brust und Schooß für Unterschied in sich?

Nero.

Es hält uns die Natur selbst bey dem letzten wieder.

Agrippina.

Wirff, was die Freyheit hemm't, der Thorheit Kayzaum nieder,
Der für den Pöfel nur, für Sclaven ist erdacht.
Wenn der Begierden Pferd uns Bügel-loß gemacht,
So muß ihm die Vernunfft den Zügel lassen schießen,
Biß sich's nach Müdigkeit selbst wider ein läß't schließen,
Wenn es nicht stürtzen soll. Nero. Man sorge, wenn es spring't:
Daß uns der Wille nicht einst aus dem Bügel bring't.
Denn sol man allererst den Zügel ihm enthengen,
Kan's über Stock und Stein uns leicht in Abgrund sprengen.

Agrippina.

Was für ein Abgrund kann hier wol befürchtet seyn?

Nero.

Die Sünde. Agrippina. Bilde dir solch alber Ding nicht ein.
Wer unter Satzung leb't, kan nur Verbrechen üben.
Wer aber hat Gesetz' je Fürsten vorgeschrieben?

Nero.

Mein't sie: Daß Göttern nicht die Sünde mißgefällt?

Agrippina.

Im Himmel herrschet Gott, der Kayser auf der Welt.

Nero.

Hier dämpf't selbst die Natur Scham-röthend die Begierde.

Agrippina.

Nein! Ihr Magnet zeucht sich zum Nord-stern reiner Zierde.

Nero.

Abſteigendes Geblüt' iſt über'n Mittags-Kreiß,
Darüber kein Magnet von ein'ger Wirkung weiß.

Agrippina.

Der Liebe mehr denn viel, die ihre Flammen ſämen
In allen Seelen kan. Sol ſich die Mutter ſchämen
Zu lieben ihren Sohn? Die mit der Milch ihm flöß't
Die Liebes-Ader ein. Der Unhold Gifft-Maul ſtöß't
So herbe Schleen aus, und ſuch't die Liebes-Quällen,
Die in der Kinder Hertz entſpringen, zu vergällen.
Wer ſoll die Mutter-Bruſt mehr lieben, als ihr Kind?

Nero.

Ja, aber daß darzu nicht gifft'ge Wolluſt rinnt.

Agrippina.

Wo Liebes-Sonnen ſteh'n folg't auch der Wolluſt Schatten.

Nero.

Pfleg't doch der Storch ſich mit der Mutter nicht zu gatten.

Agrippina.

Einfält'ger! Wer gieb't dir ſo alb're Fabeln ein?
Worwider Stern und Welt ſelbſt müſſen Zeugen ſeyn.
Wir müſſen die Natur der Dinge Zirckel nennen.
Denn würde nicht ihr Lauff zu ſeinem Uhrſprung rennen,
So würd ihr Uhrwerk bald verwirr't und ſtille ſteh'n.
Des Himmels Umb-krieb muß nach Oſten wieder geh'n,
Wo ſein Bewegungs-Kreiß den Urſprung hat genommen.
Der Frühling muß zum Lentz (?), der Fluß zur Quelle kommen.
Die Sonne rennet ſtets der Morgen-röthe nach,
Und ihrer Mutter Schooß iſt auch ihr Schlaf-Gemach.
Warum ſol denn diß Thun als Unthat ſeyn verfluchet,
Wenn ein holdreicher Sohn die Schoos der Mutter ſuchet?
Den Brunnen der Gebuhrt? Da er der Liebe Frucht
Und die Erneuerung des matten Lebens ſucht.

Nero.

Es läß't hierinnen ſich aus Gleichniſſen nicht ſchlüſſen.

Agrippina.

Der Kayſer mach't ihm nur ein allzu zart Gewiſſen,
Und läß't ſich binden diß, was ihn nicht binden kan.
Ward ein Geſetze doch auch damals abgethan,
Als Claudius mit uns vermählet wolte leben.
Warumb kan Nero denen nicht auch Geſetz' auffheben?

Nero.

Von's Brudern Tochter schick't zur Mutter sich kein Schluß.

Agrippina.

Ist ichtwas, daß sich nicht den Fürsten schicken muß?
Zu dem, wird denn von uns, was unerhört, begehret.
Hat Macareus nicht den Canacen gewehret,
Was er auf so viel Thrän' und Seufftzen uns nicht gieb't.
Als sich Antiochus in's Vatern Frau verliebt,
Hat ihm Seleucus stracks die Mutter abgetreten.

Nero.

Kann frembder Irrthum uns von dem Verbrechen retten?

Agrippina.

Der Persen Recht läß't zu: daß eine Mutter sich
In's Sohnes Bette leg't. Und du besorgest dich:
Daß, was den Pöbel nicht bestrickt, uns Fürsten binde.

Nero.

Viel, was der Perse lob't, ist bei den Römern Sünde.

Agrippina.

Gesetzt: daß unsre Lieb' ie ein Verbrechen sey;
Gesetzt: daß Müttern nicht was Frembden stehe frei,
So denke: daß wir ja hier nicht aus Vorsatz irren.
Sol sich der Vogel nicht in's Netze lassen kirren,
So pflantz' ihm die Natur nicht das Gelüsten ein;
So tilge sie den Baum, wo schöne Beeren seyn.
Wenn in den Augen schon der Schönheit Schwefel stecket,
Wird in dem Hertzen leicht ein solcher Brand erwecket,
Der nicht zu leschen ist, biß Licht und Tacht entgeh't,
Und der Vernunft Gesicht' in vollem Rauche steh't.
Sol der nun straffbar seyn, der nicht durch Nebel siehet,
Der sich nicht leschen kann, wie sehr er sich bemühet?
Erwege doch mein Kind: Man nimm't geweyhtes Brodt
Zuläßlich vom Altar bey arger Hungers-Noth?
Ich aber, die ich doch der Brunn bin deines Lebens,
Bitt' ümb die Nahrungs-Milch der Liebe so vergebens.
Werd' also nur für Brunst erdürstende vergeh'n,
Wo tausend Quellen doch beliebten Nectars steh'n.

Nero.

Kann wol ein Mutter-Hertz empfinden solche Schmertzen?

Agrippina.

Ich liebe dich mit mehr als Mütterlichem Hertzen.
Ich nehme nun nicht mehr den Nahmen Mutter an,
Weil keine Mutter doch so hefftig lieben kann.
Er zittert, er erblaßt, ihm beben alle Glieder,
Itzt säuft'zt, itzt lächelt er; itzt komm't die Farbe wieder!
Ich merck' es: Agrippin' ist allzu zaghaft noch.
Wo Worte Krafft-loß sind, da fruchten Werke doch.
Ich falle dir zu Fuß, ich küsse Knie und Hände.
Mein Kind, erbarm dich doch, und kühle Brunst und Brände.
Wie? oder muß ich gar in Asche seyn verkehr't,
In dem dein Hertze Schnee, dein Antlitz Feuer nehr't?
Schau, wie der Seele Dampff in Thränen schon zerflüsse?
Die Lippe schwitzet Oel und Balsam heißer Küsse!
Die rothe Flamme krön't der Brust geschwellte See;
Und Nerons Leib bleib't Eiß, und Nerons Hertz ist Schnee?
Mein Licht, komm lasse doch aus diesen Marmel-Brüsten,
So wie vor Milch, itzt Oel zu säugen dich gelüsten:
Schmeck', ob hier nicht was mehr als Milch für Kinder rinnt;
Weil diese Berge doch der Richt-platz Ida sind,
Da Hoheit und Verstand von Schönheit wird besiget.
Komm schmeck': ob man hier nicht mehr güldner Aepfel kriget,
Als wol Granaten sind. Der Garten einer Schooß
Ist schöner, als worin sich Hesperis macht groß.
Die Frucht, die hier wird reiff, ist Himmel-Brod der Erden,
Ist Nectar aller Welt. Nero. Wer hier nicht lüstern werden,
Wer hier nicht naschen wil, muß ein entseelter Stein,
Nicht Agrippinens Kind, nicht ihr Geblütte seyn.
Komm, Mutter, labe mich mit deinen Mund-Corallen,
Wo mein verliebter Geist nicht sol in Ohnmacht fallen!
Ich brenn', ihr Brüst', ich brenn', itzt hab' ich erst geschmeckt:
Daß in dem Schneegebirg' ein feurig Etna steck't.
Mein Licht, so lasse nun mit kühlen Anmuths-Wellen
Dis Alabaster-Meer sich gegen mir aufschwellen,
Darinnen sich der Brand der Seele leschen kan;
Entblöß' — — — — — — — —.

Die ausländische Frivolität, deren sich Lohenstein in dieser Scene, worüber die Menschheit schaamroth werden sollte, befleißigt, steht ihm um so schlechter, als eine gewisse deutsche Ehrlichkeit und Hölzernheit ihn immer wieder schwerfällig an den Boden drücken, o oft er in fremden Pas springen will.

Wer sollte es aber glauben wollen, daß obige Stelle durch eine tollere und wahrhaft scheusliche noch überboten wird? Und doch ist dem so. Nero hat Mörder abgeschickt, um seine Mutter Agrippina ermorden zu lassen. Sie liegt, mit entblößtem Leibe, im Bette (so zeigt sie auch der der Breslauer Ausgabe von 1685 beigefügte Kupferstich), als die Mörder hereindringen, und ihr ankündigen, ihr Sterbeglöcklein habe geläutet. Die Kaiserin fühlt jetzt einige Reue, und in dem Ausbruch ihrer Todesangst ruft sie dem Oloaritus, der den Dolch über ihr schwingt, zu:

Stoß, Mörder, durch das Glied, das es verschuldet hat,
Stoß durch der Brüste Milch'! die solch ein Kind gesäuget,
Stoß durch den nackten Bauch, der einen Wurm gezeuget u. s. w.

Alle Ausbrüche und Krämpfe der modernen französischen Malefikantenstücke sind gegen eine solche Stelle unschuldige Kinderspiele.

4. Epicharis, Trauerspiel (Breslau 1685). — Mit seinen phantastischen Sinnlichkeiten verschont uns der gekrönte Poet für dießmal, statt deren schildert er Würgereien und Hinrichtungen, auf Nero's Befehl an den gegen ihn Verschwornen vollzogen. Die Bühne trieft von Blut, die Verschwornen werden vor den Zuschauern auf die Folter gespannt, der Eine wird mit Ruthen gepeitscht, einem Andern die Zunge ausgerissen, ein Dritter geköpft, und einem Vierten (Seneka) werden die Adern aufgeschnitten. Das Theater ist in ein chirurgisches Klinikum verwandelt, in dessen Mitte Lohenstein in einer Alongeperücke und mit einem langen Messer steht, um der blutjungen deutschen Dramamuse, ein zweiter Jude von Malta, das Herz aus dem Leibe zu schneiden.

5. Sophonisbe, Trauerspiel. — Dieser Gegenstand, der sich schon historisch von selbst zu einer, durch das Ferne und Romantische des Lokals noch erhöheten Tragödie macht, ist bei allen neueren Völkern, und frühzeitig von den Deutschen, am darstellbarsten von dem Engländer Thomson (Vergl. Art. Lessing) auf's Theater gebracht worden. Die Lohenstein'sche Sophonisbe erschien 1680, leidet zwar an größeren Längen als seine übrigen Stücke, ist dafür aber auch gewäßigter in den erotischen Scenen, weniger an's Ungeheure streifend, und hat hin und wieder einigen dramatischen Umriß. Wäre ein Talent wie das Lohenstein'sche frühzeitig auf den rechten Weg gebracht worden, es hätte viel leisten können. Namentlich müssen wir es dem Dichter Dank wissen, daß er am Schluß des

2. Akts (wo Masinissa den Syphax zu tödten in den Kerker kommt, statt seiner die Sophonisbe findet, die alte Jugendliebe erneuert und ihr seine Hand anbietet) seine herkömmlichen schlüpfrigen Scenen nicht allzugrell ausgemalt hat; wenn gleich der Umstand, daß ein Weib, welches kurz vorher für seinen Mann Leben und Alles gewagt, sich im Moment umwandelt, als der neue Geliebte sie angeht, ihm zu Füßen schmachtet und nach seinen »feuchten« Küssen begehrt, an und für sich so lächerlich als undramatisch ist. Das Trauerspiel schließt, als ein Gelegenheitsstück, mit einer Verherrlichung des Hauses Oesterreich, dessen Geschichte die Phantasie des Dichters, mit Siebenmeilenstiefeln angethan, an die numidischen Begebenheiten zur Zeit des Scipio anreiht.

Von L's kleineren Gedichten will ich zwei nennen:

1) Die Höhe des menschlichen Geistes über das Absterben Herrn Andreä Gryphii. — Ueber Gryphius den Dramatiker spricht sich Lohenstein aus:

In seinen Trauerspielen wird Welt und Nachwelt lesen:
Der Deutschen Sophokles sei Gryphius gewesen.
Er hat den Ruhm vermehrt, den Opitz hat erworben:
Es sei in Schlesien der Schwanen Vaterland.
Man klagt nicht mehr so sehr, daß der Petron verdorben,
Daß des Ovidius Medea sei verbrannt:
Weil sein Papinian, Stuart mit Katharinen,
Heinrich, Felicitas, für die Verlornen dienen.
Schwimmt des Terentius sein größter Theil im Meere,
Durch Gryphens Lustspiel ist uns der Verlust ersetzt. ꝛc.

2) König Philipp an die Fürstin von Eboly, und: Eboly an König Philippen. — Lohenstein hat sich, wie Hoffmannswaldau, in Heroiden, dieser widerlichen Dichtgattung, versucht. Das citirte Gedicht, worin Philipp der Eboli seine Liebe anbietet und von ihr mit gelehrten Citaten aus der Geschichte zurückgewiesen wird, ist für denjenigen interessant, der eine Vergleichung anstellen mag, wie Lohenstein, und wie Schiller, eine Eboli sprechen läßt. —

L. schrieb auch einen Roman »Hermann und Thusnelde« welcher der Berühmtheit, deren er genoß, durch einige ausgezeichnete Momente, nicht ganz unwürdig war. Er wurde von seinem Bruder fortgesetzt und vom Pred. Wagner zu Leipzig vollendet. Dieser Bruder

von Lohenstein hieß Johann Kaspar, war 1640 geb., st. 1692 zu Klein-Ellgut, und war der Biograph von Dan. Kasp. v. L.

Johann Christoph Gottsched.

Geb. am 2. Febr. 1700 zu Judithenkirch bei Königsberg in Preußen, gest. am 12. Dez. 1766 als Professor der Philosophie zu Leipzig. War auch Senior der deutschen Gesellschaft. — Die literaturhistorischen Verdienste dieses verrufenen Mannes zu verkennen, hieße sich an ihm versündigen. Sein »Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Kunst«, Lpz. 1757 — 65, 2 Thl., und seine »Deutsche Schaubühne«, 6 Thl. Eb. 1741 — 45, 2. A. 1746 — 50, sind ein Zeugniß von seinem Fleiß und als Material für Forscher — da G. selbst sehr wenig Kritik besaß — höchst brauchbar. Durch seine ästhetischen Kompendien brachte er sich in den Ruf eines großen Geschmacksverderbers, seine Seichtigkeit wurde in zahlreichen Flugschriften und Parodieen verlacht, und er verlor endlich alle kritische Autorität, als eine neue gründliche Ansicht der Kunst durch Lessing begründet ward. Doch hatte G. auch das Verdienst, dem phantastischen Schwulst der Lohensteiner entgegengearbeitet zu haben. Um ihm in dieser Hinsicht Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, will ich eine Stelle aus seiner Abhandlung über die Schicksale seines sterbenden Kato hier anführen. Daselbst heißt es:

»Hat man nun, nach Horazens Einsicht, schon eine Versart in Tragödien brauchen müssen, die der Rede im Umgange des gemeinen Lebens sehr nahe kömmt; wie vielmehr wird man sich zu hüthen haben, zu den Zuhörern in einem ganz unverständlichen Schwulste von Ausdrücken, voll abstrakter Lehrsprüche zu reden, die Niemand als ein ganzer Aesthetiker und tiefsinniger Weltweiser versteht? Ein Trauerspiel soll öffentlich vor einer vermischten Menge Volkes aufgeführt werden; und diese Zuschauer sollen dadurch gerühret und erbauet werden. Wie sollen sie aber diese Wirkung empfinden, wenn die tragische Schreibart so stolz und übersteigend ist, daß sie selbige mit allen ihren Sinnen nimmermehr erreichen können? Man spielet ja die Schauspiele nicht vor lauter überwitzigen Poeten, oder ätherischen, olympischen Schwärmern und poetischen Herrnhuthern; sondern vor ordentlichen Menschen, wie sie die Natur, die nicht alle Tage einen Aesthetiker machet, hervorbringet; und die einer menschlichen Sprache gewohnt sind, so wie sie nur menschliche Empfindungen haben. Was diese nun nicht bei dem ersten Anblicke

gleich verstehn können: (denn die Schauspieler wiederholen keine Zeile, halten auch nicht inne, wenn der Zuschauer es nicht verstanden hat) das rauschet, ohne alle Wirkung auf sie, vorüber, und ist vergebens gedichtet und hergesaget. Es gehöret also diejenige allgemeine und verständliche Deutlichkeit zur tragischen Schreibart, die auch ein erzogener Mittelmann, ein ungelehrter Bürger, ein unstudirtes Frauenzimmer fassen kann, um dadurch gerührt und eingenommen zu werden. Darinnen hat es Lykophron in seiner Kassandra bei den Griechen; darinnen hat es Seneka bei den Lateinern; darinnen haben es Gryph und Lohenstein bei uns versehen. Sie predigen zu viele Sittensprüche, sie verschwenden zu viele Räthsel für den Verstand; mit einem Worte, sie predigen sich selbst und ihre weitläuftige und tiefe Gelehrsamkeit zu viel. Daher haben sich auch ihre Stücke auf der Schaubühne nicht erhalten können u. s. w.«

Es liegt dieser Kritik etwas Wahres zum Grunde, insofern die wahre dramatische Poesie diejenige ist, die in schöner Einfachheit und Würde erklingend, ein Eigenthum der Nation und jedes gebildeten Sinnes wird, ohne deßhalb nöthig zu haben, sich, wie Gottsched meint, bis zu den gröberen Sinnen herabzulassen. Gottsched's Polemik gegen den falschen Pathos war mithin löblich, nur versah er es darin, daß er in den entgegengesetzten Fehler verfiel und alle Poesie verwässerte. Er war zu sehr Pedant, um Dichter sein zu können, und alle seine Stücke verdienen nur von der literaturhistorischen Seite einige Beachtung. Sein bekanntestes Bühnenwerk ist: Der sterbende Kato. Derselbe wurde 1730 gedichtet, 1731 gespielt, und 1732 gedruckt. Die berühmtesten damaligen Schauspieler, Koch, Neuber und die Neuberin, hatten in Leipzig Rollen darin übernommen. Das Stück fand Beifall, und erhielt sich einige Zeitlang auf dem Theater. Hiermit soll aber nicht gesagt sein, daß es dramatischen Werth habe. Vielmehr ist Alles so dünn und pedantisch geschildert, kein Aufschwung von Begeisterung und Leidenschaft, die Handlung in die trockensten Einheiten zusammengezwängt, der Vertraute so hübsch manirlich und besonnen neben die Hauptpersonen gestellt, daß uns das Ganze wie eine taube Nuß vorkommt, wenn gleich es die Zusammenstellung mit Addison und Deschamps noch vertragen kann. Letztere wurden zum Theil benutzt, doch ist der Ton des Stücks nicht so liebelnd und modern wie bei dem Engländer. Am auffallendsten ist Gottsched's Unbeholfenheit im Charakterzeichnen bei

der Scene, wo er Cäsar's Zusammentreffen mit Kato schildert: anstatt zwei so entgegengesetzte Naturen hier recht eigenthümlich herauszuheben, hat er Beide über einen Leisten geschlagen, und weder der stoische Ernst und die eiserne Festigkeit des Uticensers noch die kosmopolitische Gewandtheit und Leichtigkeit Cäsar's geht vor unseren Sinnen auf. Gleichwohl gibt es in diesem Stück eine Stelle, die, wenn sie auch grade kein poetisches Meisterstück und nur eine verlängerte Umschreibung des Addison'schen Monologs ist, doch Vieles von dem Tadel mindert, den man über die Sprache Kato's sonst ausschütten möchte. Wäre sie nicht in Alexandrinern geschrieben, sie würde noch auf unseren Bühnen Beifall finden. Ich meine den Monolog, den Kato vor seinem freiwilligen Austritt aus dem Leben hält.

Gottsched's sterbender Kato ist auch deßhalb noch merkwürdig, weil er aus der zweiten Periode der dramatischen Literatur Deutschlands das erste Originaltrauerspiel war, welches auf das Theater gelangte, und dort neben den angebeteten französischen Mustern Glück machte. Selbst die Kritik des Auslandes wurde auf dieses Stück, so jämmerlich es an und für sich als ein Ganzes auch sein mag, aufmerksam, und Riccoboni, der berühmte Verf. der Geschichte des italienischen Theaters, damals Direktor der italienischen Bühne in Paris, sprach sich kurz nach dem Erscheinen desselben vortheilhaft darüber aus. Es ist vielfach aufgeführt worden; zu Leipzig von den Schauspielern, und nachher von einer Gesellschaft junger Kaufleute; zu Rostock von den Studenten; zu Varel im Oldenburgischen von einer jungen gräflichen Herrschaft; zu Gurk, auf Befehl des Fürstbischofs von Thun, von dem jungen Adel seines Hofes; deßgleichen am Baireuthischen und Zerbstischen Hofe; und endlich mit vieler Pracht zu Braunschweig. Auf letzterer Bühne erschien Cäsar (wie der eitle Gottsched selbst anführt) mit einem Gefolge von dreißig römisch gekleideten Soldaten, deren jeder eine brennende weiße Wachsfackel in der Hand trug, auf der Bühne, als er sich mit Kato unterreden wollte. Ein massiver Geschmack!

Die zehnte verb. Aufl. des sterb. Kato (Leipzig 1757) ist von C. G. Köllner besorgt.

Von dem, was G. außer Uebersetzungen sonst noch dramatisirte, will ich hier noch sein fünfaktiges Schäferspiel »Atalanta, oder die bezwungene Sprödigkeit« (im 3. Bd. der deutsch. Schaub.)

anführen. »Es ist die ganze Fabel dieses Stücks nicht nur ein deutsches Original, sondern auch von allen Opern und anderen Schauspielen, die man unter diesem Namen gehabt hat, gänzlich unterschieden«, bemerkt der Autor. Man kann ihm seine beklagenswerthe Originalität gönnen, aber sein Schäferspiel ist weder zum Weinen noch zum Lachen, und nur mit übermenschlicher Anstrengung kann man es durchlesen. Ein Pröbchen, wie die Gottschedischen Schäfer lieben.

Korydon (IV, 7).

Mein Leid ist gar zu schwer. Ein brennendes Verlangen
Reißt meine matte Brust zu Atalanten hin.
Ich lebe blos in ihr. Mein abgezehrter Sinn
Empfindet weiter nichts, als ihr geweihte Triebe,
Ich nähre mich bisher nur blos mit ihrer Liebe:
Doch Alles ist umsonst. Ihr Herz ist gar zu hart,
Die Funken zarter Gluth sind gar zu tief verscharrt
Und brechen nicht hervor: sie sind fast nicht zu finden,
Drum läßt sich ihre Brust durch keinen Brand entzünden.
Wohl tausendmal hab' ich ihr meinen Schmerz geklagt,
Allein auch tausendmal hat sie mir Trost versagt.
Ihr schönes Auge liegt mir stündlich in Gedanken,
Mein Geist verliert sich oft aus den gewohnten Schranken,
So die Vernunft ihm setzt. Im Wachen träum' ich oft,
Und halte das für wahr, was ich umsonst gehofft.
Komm' ich dann zu mir selbst, so seh' ich mich betrogen,
Und zürne, daß mein Sinn mir soviel vorgelogen.
Bald wünsch' ich: hätt' ich sie doch nimmermehr gesehn!
Bald bin ich wieder froh, daß solches nur geschehn.
Bald fass' ich den Entschluß, sie künftig gar zu meiden;
Allein, ich könnte mich eh von mir selber scheiden,
Als ihre Schönheit ganz aus meinem Herzen ziehn,
Und, wann ich sie gleich flieh', ihr Angedenken fliehn.
Bald will ich ihr mein Leid von Neuem wieder klagen;
Doch gleich besinn' ich mich, und darf es niemals wagen.
Bald reiz' ich meine Brust zu Rachgier, Zorn und Haß,
Weil sie so grausam ist, und mich ohn' Unterlaß
Mit gleicher Härte quält. Doch das ist auch vergebens!
Und so verzehret sich die Blüthe meines Lebens:
Erbarme dich, mein Freund!

Ah, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit! — —

Zu den vielen Widersachern Gottsched's gehörte u. A. auch Jakob Emanuel Pyra (als Pseudonym Thirsis), geb. am 14. Juli 1744 als Konrektor am Kölnischen Gymnasium in Berlin. Er schrieb u. A.: Erweis, daß die G*ttsch*dianische Sekte den Geschmack verderbe. Ueber die Hällischen Bemühungen zur Aufnahme der Kritik ꝛc. Hamburg und Leipzig 1743. Fortsetzung des Erweises ꝛc.

Unweit geistreicher als ihr Mann, mit Kenntniß des Herzens begabt, und der Sprache wie des feinen Dialogs wohlkundig, war Frau Luise Adelgunde Viktorie Gottsched, geb. von Kulmus. Sie war geb. am 11. April 1713 zu Leipzig, und starb am 26. Juni 1762 zu Leipzig als Gattin des Professors Gottsched, dem sie in seinen literarischen Fehden treulich zur Seite gestanden. Außer einer Uebersetzung von Pope's Lockenraub und einer Sammlung von Briefen, übersetzte sie mehre Schauspiele und dichtete andere. Zu letzteren gehören ihr Trauerspiel »Panthea« und drei Lustspiele: Die Deutschfranzösin, und: Die ungleiche Heirath. Auch in letzterer bewährt sie ihr Talent. Ahnenstolz und eingebildete Krankheit, nebst den Folgen, die aus beiden Thorheiten entspringen, sind mit einer musterhaften Grazie lächerlich gemacht.

Sie übersetzte: 1) Kato, ein Trauerspiel in fünf Akten von J. Addison. Die Ausführung bei Addison hat wenig von dem kühnen Geiste, welchen Schakspeare, namentlich durch seinen Julius Cäsar, in die römische Geschichte gezaubert, deren Behandlungsart er seinen Landsleuten durch Muster überwies. Ich kann nicht sagen, wie steif und gezwungen mir jeder Uebergang, sei es des Gefühls oder der Handlung, in dem Addison'schen Trauerspiele vorkommt. Größe der Gesinnung spricht sich nur ein einzigesmal aus, Leben und Regsamkeit aber nirgend, und nur eine unromantische Liebe soll einige romantische Beweglichkeit in die Begebenheiten bringen.

Eine Scene zur Probe (I, 2.): *)

---

*) Ich citire diese Stelle nicht nach der Uebers. der Frau Gottsched, sondern nach einer neuern von C. C. Felß (Halle 1830.) Der Kato ist übrigens noch verschiedene Mal übers. worden, u. A. von Joh. Heinr. Merk. Derselbe nannte sich als Pseud. Joh. Heinr. Reinhart

Sempronius (ein Senator), für sich.

Nie sollten eh' Verschwörungen beginnen,
Als man sie ausführt. Was will Portius hier?
Ich mag den kalten Knaben nicht. Doch heuchelnd
Muß meine Rede fremd dem Herzen sein.

(Zu Portius.)

Ah, guten Morgen! laß mich dich umarmen,
Noch einmal, weil wir Beide frei noch sind.
Denn morgen möcht' in solchem Freundschaftsgruß
Sich Jedes Arm um einen Sklaven schlingen.
Die jetzt erwachte Sonn' ist leicht die letzte,
Die jemals aufgeht über röm'scher Freiheit.

Portius (Kato's Sohn).

Heut Morgen hat mein Vater seinen schwachen
Senat von Rom, Pharsaliens Rest, berufen
In diesen armen Saal, um zu berathen,
Ob noch zu widersteh'n dem mächt'gen Strome,
Der vor sich Rom und dessen Götter wälzt,
Ob Cäsar'n endlich nun die Welt zu lassen.

Sempronius.

Nicht alle Pracht und Majestät von Rom
Kann den Senat, wie Kato's Beisein heben.
Nur seine Tugend gibt der Sitzung Würde,
Ergreift mit etwas, gleichwie Götterfurcht,
Und macht selbst Cäsar an des Heeres Spitze,
Von Sieg gebläht, erbeben. O mein Portius!
Dürft' ich den großen Mann nur Vater nennen,
Erweichte nur sich deine Schwester Marcia
Für deinen Freund, dann wär' ich ganz beglückt!

Portius.

Sempronius, wolltest Du von Liebe reden
Mit Marcia, die für Kato's Leben fürchtet?
So wirb um die Vestalin, wenn sie bleich
Und bebend sieht die heil'ge Flamm' erlöschen.

Sempronius.

Wie jeder Blick auf deines Stammes Wunder
Mich mehr bezaubert! Sieh dich vor, mein Portius!
Auf Kato's Sohn ist jedes Aug' gerichtet;

---

b. J., war am 11. April 1741 zu Darmstadt geb., war Kriegsrath und Oberkriegszahlmeister daselbst und erschoß sich am 27. Juni 1791. S. Uebers. erschien 1763 zu Frankfurt a. M.

Des Vaters Vorzug stellt zur Schau dich aus,
Und macht, im Strahl des hellsten Lichts dich zeigend,
Was du gefehlt, wie deine Tugend sichtbar.

Portius.

Wohl magst mein Säumen du zu rügen scheinen
In dieser wicht'gen Stund'. Ich eile fort!
Weil sich die Väter des Senats versammeln,
Des Krieges Ausgang ernstlich zu erwägen,
Will ich der Krieger sinkend Herz beseelen
Mit Freiheitssinn, der nicht das Leben achtet,
Das Vaterland in ihre Ohren donnern,
Und wecken, was in ihnen römisch ist.
Nicht kann der Mensch dem Glück gebieten, doch
Laß mehr uns thun, Sempronius, es verdienen!

(ab.)

Sempronius (allein).

Ein kecker Bursche! Welch ein Feuer er
Sich leiht, nach Sprüchen haschend! — Doch mich wundert,
Wo Syphax bleibt. Sein ächt numid'scher Sinn
Ist wohl gemacht für Frevel, wär' er gierig
Und rasch nur drüber her; man muß ihn spornen,
Zum Lauf ihn treiben jeden Augenblick. —
Mißhandelt hat mich Kato, hat versagt
Die Tochter Marcia meinem heißen Flehn.
Dann sein zertrümmert Glück, sein fruchtlos Kämpfen
Sind Schranken meines Ruhms. Durch Cäsar's Gunst,
Die Größ' herab den Seinen strömt, erlang' ich
Die ersten Würden Rom's. Verrath' ich Kato,
So wird zum Lohn mir die gefangne Marcia.
Doch Syphax kommt — —

Sind solche Werkeltagsgedanken, in einer so frostigen Einkleidung, wohl geeignet, einem Gedichte den Rang eines Kunstprodukts zu verleihn? Ich kann es nicht glauben. — Das einzige Mal, wo Addison sich über seine Sphäre erhebt, ist zu Anfang des 5. Akts, wo Kato seinen Sterbemonolog hält.

2) Der Menschenfeind, Lustspiel in fünf Akten, aus dem Französischen des Moliere. — Die Uebersetzung der Frau Rektorin ist in einer gebildeten und korrekten Prosa, frei und umarbeitend, ausgefallen. Ihr Mann hat sich in der Vorrede dazu recht blamirt, indem er äußert: „Es war doch wohl billig, in dieser Schau-

bühne auch aus dem Moliere, als dem ersten Verbesserer des französischen Lustspiels, den Deutschen etwas vorzulegen. Nun ist aber dieser Menschenfeind, selbst nach dem Urtheile der besten Kunstrichter, Moliere's Meisterstück gewesen: und so sehr er sich zuweilen in einigen seiner Schauspiele zu dem Geschmack des Pöbels herunter gelassen, und den Possenspielen der gemeinen wälschen Bühne genähert hat, so edel hat er sich in diesem Stücke bei den Sitten des Adels zu erhalten, und seinen vorhabenden Helden ohne alle Niederträchtigkeit abzuschildern gewußt. Ich darf es nicht sagen, daß dieser Menschenfeind, mit allem seinem Zorne auf die Sitten der Zeit, sich auch auf unser Vaterland vortrefflich schikket. Wenn Moliere mitten unter uns gelebt hätte, so hätte er nicht besser schreiben können, als er geschrieben hat. Das Frauenzimmer selbst ist darin unseren deutschen Hofdamen so ähnlich, als ein Ei dem andern: folglich schickt es sich denn um so viel besser, daß auch hier, wie in allen übrigen Lustspielen, lauter deutsche Namen an die Stelle der französischen gekommen sind. Die geschickte Uebersetzerin wird verhoffentlich auch damit Dank verdienen, daß sie des Moliere Verse nur in ungebundener Rede übersetzet, und also das Stück selbst dem täglichen Umgange desto ähnlicher gemacht hat.« — —

Unter dem Moliere'schen Misanthropen stelle man sich nur keinen falschen Menschenhasser, keinen durch eigne oder fremde Schuld mit aller Welt zerfallenen Unglücklichen, sondern vielmehr einen gebildeten, gutmüthigen und ehrlichen Mann vor, der ein zu dickes Blut hat, um das Leben von seiner leichten Seite aufzufassen, ja der das Leben nicht einmal kennt, und sich in seine Formen nicht zu schicken weiß, deßhalb überall anstößt, und doch nicht klug wird. Er ist eigensinnig, wo er geschmeidig sein sollte; tadelt unumwunden, wo er besser behutsam gewesen wäre und geschwiegen hätte; gibt seine Neigungen und besseren Gefühle an Personen preis, die damit Spott treiben; und indem er sich mit dem Gesichte auf alle Gegenstände, die ihm in den Wurf kommen, allzu nahe legt, um sie kritisch zu untersuchen, geht es ihm wie weitsichtigen Personen, die von den Dingen um so weniger sehn, je näher sie ihnen gerückt werden. Ein solcher Charakter verschließt sich, weil er in der großen Welt nicht durchkommen kann, zuletzt in sich selbst, wird finster und mürrisch, mißtrauisch und abstoßend, und haßt am Ende die

Menſchen, weil er ſie alle, ohne ſie zu kennen, für ſchlecht hält. Eine derartige Miſanthropie iſt aber feinkomiſch, und ſo iſt ſie auch in dem Moliere'ſchen Werke, geiſtreich und ungewöhnlich, gehalten. —

Unweit ehrenvoller, als unſere neueſten Kritiker, hat ſich Göthe über Moliere ausgeſprochen. Man höre, was er in Kunſt und Alterthum (VI, 2) bei Gelegenheit einer Empfehlung der Histoire de la Vie et des Ouvrages de Molière, par J. Taschereau, Paris 1828 über den Miſanthropen geurtheilt: »Ernſtlich beſchaue man den Miſanthrop und frage ſich, ob jemals ein Dichter ſein Inneres vollkommener und liebenswürdiger dargeſtellt habe. Wir möchten gern Inhalt und Behandlung dieſes Stücks tragiſch nennen; einen ſolchen Eindruck hat es wenigſtens jederzeit bei uns zurückgelaſſen, weil dasjenige vor Blick und Geiſt gebracht wird, was uns oft ſelbſt zur Verzweiflung bringt und wie ihn aus der Welt jagen möchte. Hier ſtellt ſich der reine Menſch dar, welcher bei gewonnener großer Bildung doch natürlich geblieben iſt, und, wie mit ſich, ſo auch mit Anderen, nur gar zu gern wahr und gründlich ſein möchte, wir ſehn ihn aber im Konflikt mit der ſocialen Welt, in der man ohne Verſtellung und Flachheit nicht umhergehen kann. Gegen einen ſolchen iſt Timon ein blos komiſches Sujet, und ich wünſche wohl, daß ein geiſtreicher Dichter einen ſolchen Phantaſten darſtellte, der ſich immerfort an der Welt betrügt und es ihr höchlich übel nimmt, als ob ſie ihn betrogen hätte.«

3. Die Widerwillige, Nachſpiel in 1. Akt, nach Dufreny. — Als Kleinigkeit geſchrieben und als Kleinigkeit gebraucht. Ein böſes Weib wird durch allerlei Schnurrpfeifereien ihres Gärtners dekontenancirt und um ein Heirathsprojekt mit ihrer Tochter gebracht.

4. Alzire, oder: Die Amerikaner, Trauerſpiel in 5 Akten, nach Voltaire. — Chateaubriand ſagt in der Vorrede zu ſeinem Genie du Christianisme: »Ich habe geweint, und ich habe geglaubt.«*) In gleichem Sinne ſagt Gusmann in dieſem Stück zu Alziren:

Weil ich dich weinen ſeh', ſo haſt du nicht gefehlet —

*) Vgl. Briefe eines Deutſchen an die Herren Chateaubriand, de la Mennais und Montloſier über Gegenſtände der Religion und Politik. Verfaßt von Tzſchirner, herausgegeben von Krug. Leipzig 1828. — In einem S. 25 beginnenden Brief wird Chateaubriand's und eini-

denn der Sieg des Christenthums über die Grundsätze der Wilden und Heiden, den Voltaire hier schildern will, ist nicht eine Folge der Ueberzeugung durch Lehre und Erkenntniß, sondern der durch eine schöne und ächt christliche That hervorgelockten Rührung, die sich in die Herzen zweier Mejikaner (wovon einer schon der Form nach Christ) einschleicht und sie dem neuen Glauben mit Herz und Mund zuwendet. Alzire ist unter Voltaire's Tragödien diejenige, deren milde und versöhnende Richtung den allgemeinen Beifall der verschiedenen Konfessionen erlangt hat. Die Scene ist zu Lima (Los Reyes), zur Zeit der Invasion der Spanier. Alzire, die Tochter eines bezwungenen Häuptlings, hat ihren Bräutigam Zamores verloren, und wird von Don Gusmann, Statthalter in Peru, geliebt. Sie aber will auch dem Todten die Treue bewahren, und erst auf anhaltendes Zudringen ihres Vaters, und von der Gewalt der Umstände gedrängt, reicht sie dem Don Gusmann die Hand. Da erscheint plötzlich der Todtgeglaubte, und will seine alten Ansprüche geltend machen — und nun ist eine Tragödie im Gange. Vom Doppeleid gefesselt, schwankt Alzire zwischen Pflicht und Liebe, sie kann nur Einen um den Andern verrathen, und in diesem Widerstreit ruft sie dem Geliebten zu:

Das quält mit harter Pein den so gekränkten Sinn,
Daß ich Dich lieben muß und eines Andern bin.

Zamores sinnt auf Rache und trachtet dem Don Gusmann nach dem Leben; seiner Eifersucht nicht mehr mächtig, verwundet er ihn in einem Anfall von Wuth auf den Tod. Der Sterbende — verzeiht, legt Zamores und Alzirens Hände ineinander, und wendet ihre Herzen dem Gott der neuen Lehre zu. — Diese Geschichte ist mit einer gewissen edlen Simplicität ausgeführt. Doch darf man auch die Fehler der Ausführung nicht vergessen. Die Wiederkehr des todtgewähnten Zamores ist so wenig motivirt, daß ihre Möglichkeit bis an's Ende des Stücks nicht deutlich vor Augen tritt. Eine ebenso unwahrscheinliche Scene ist die, wo Alvarez in Zamores den Retter seines Lebens erkennt. Wie wohlthuend der Schluß auch sein mag, so wird im Verlauf der Handlung doch mit allzu sehr in die Augen fallender Absicht-

ger deutschen Gelehrten (z. B. Schleiermacher's) Versuch, das Christenthum ästhetisch zu begründen, angegriffen, und dabei auf den angeführten Ausspruch Rücksicht genommen.

lichkeit über religiöse Angelegenheiten polemisirt, Voltaire's Begriffe vom Dogma schallen durch, und wir vernehmen viele halbwahre theologische Gemeinplätze. Auch wird den Christen manches Arge in den Bart gerieben. — Alzire hat das deutsche Publikum schon in so frühen Zeiten gerührt und ergriffen, daß dieses Trauerspiel bei uns fast eine noch größere Celebrität als in Frankreich erlangt hat. Schon die Uebers. der Frau Gottsched war in so wohltönenden Alexandrinern gedichtet, daß man sich schon deßhalb für diese Arbeit zu interessiren geneigt fühlen mußte. Da die Notizen, welche ihr Mann über die in s. Schaub. aufgenommenen Stücke beibringt, für die Geschichte unsers Theaters immer ein bedeutendes Interesse haben, so will ich auch anführen, was er im Vorwort über die Alzire sagt: »Die Alzire des berühmten Herrn Voltaire tritt hier, zum drittenmal in's Deutsche übersetzt, an's Licht. Das Original betreffend, so ist zu merken, daß der Verfasser es, sowohl als seine Zaire, darum gemacht, daß er versuchen möchte, ob es nicht nach dem Exempel des Corneille im Polyeuktes, und des Racine in der Esther und Athalia, noch ferner anginge, die wahre Religion mit in unsere Trauerspiele zu bringen. Er hat aber zu dem Ende noch Etwas gewaget, welches Jene nicht gethan hatten. Er hat weder eine Geschichte aus dem alten Testamente, noch aus den ersten Jahrhunderten des Christenthums genommen, sondern eine Begebenheit aus viel neueren Zeiten, nämlich bald nach der Entdeckung der neuen Welt, da nämlich die Spanier, unter dem Vorwande, die heidnischen Völker daselbst zu bekehren, blos ihren Geiz zu sättigen gesucht. Inwieweit er nun in seiner Wahl glücklich gewesen, und wie wahrscheinlich seine Fabel von ihm eingerichtet worden, das wollen wir der Beurtheilung des Lesers überlassen. So viel ist gewiß, daß die dreimal übernommene Uebersetzung in's Deutsche ein vortheilhaftes Vorurtheil gegen dieses Stück zu erwarten vermögend ist.« Gottsched bemerkt hierauf, die Uebers. seiner Frau sei der Zeit nach die erste, sie sei nämlich gleicherzeit mit derjenigen des Regiments-Quartiermeisters Kopp *) im Manuscript fertig gewe-

*) Johann Friedrich Kopp, geb. 1716, war Regierungssekretair zu Dresden, und st. am 10. März 1755. Zu Dresden erschien von ihm: »Voltaire's Trauerspiel: Alzire, oder die Amerikanerin genannt, in deutsche Verse übersetzt, mit einer Vorrede.« Er übertrug auch das befreite Jerusalem von Tasso.

sen, aber später im Druck erschienen, weil man erst das Resultat einer Aufführung derselben hätte abwarten wollen. Endlich sei die Hamburgische Uebers. erst nach der Koppischen an's Licht getreten. — Er sagt sodann: »Die Vorstellung dieser Uebersetzung nun betreffend, so ist selbige an vergangener Ostermesse (1741) auf der Schönemannischen Schaubühne mit aller Geschicklichkeit und guten Anstalt geschehen, so daß selbst der Urheber des Stücks, wenn er zugegen gewesen, und das Deutsche verstanden hätte, damit zufrieden gewesen sein würde.« Er lobt hierauf diese Gesellschaft sehr, und sagt, sie sei mit den geschicktesten Personen beiderlei Geschlechts im Ueberflusse versehn.

5. Der Verschwender, oder: Die ehrliche Betrügerin, Lustspiel in 5 Akten nach Destouches. — Kann, was den Inhalt betrifft, als ein Pendant zur Spielerin von Dufreny (s. d. Art. Strauben) gelten. — Ein leichtsinniger Baron ist dergestalt auf's Geldverschwenden erpicht, daß Jedermann einsieht, er werde in kurzer Zeit ruinirt sein. Seine Geliebte, eine junge Wittwe, beschließt, ihn von seinem Irrwege zurückzubringen. Und wie macht sie das? Nicht durch Bitten und Ermahnungen, sondern durch folgenden Kunstgriff. Sie selbst führt den Baron noch tiefer in's Laster, verleitet ihn zu Gastereien und Spielen, und weiß ihm auf diese Weise sein ganzes Vermögen aus der Tasche zu locken. Der junge Fant wird arm, bis an den Bettelstab, da wendet er sich in der Noth an Freunde und Maitressen, aber Alle lachen ihn aus. Er verzweifelt und will sich erstechen. Da kommt seine Geliebte als Schutzengel, bringt ihm das verlorne Vermögen wieder, und nimmt ihn, nach gehaltener Lektion, zum Manne. — Die Fabel ist gut durchgeführt, ohne daß sich jedoch das Stück sonderlicher Schönheiten zu erfreuen hätte. An witzigen und launigen Stellen ist ein fühlbarer Mangel.

6. Der poetische Dorfjunker, Lustspiel in 5 Akten. Mit einiger Veränderung aus dem Franz. des Destouches. — Heißt im Französischen: Le Poëte campagnard, ou: la fausse Agnes, und hat dort nur drei Akte. Die Intrigue, daß ein Liebhaber, um zum Besitz seines Mädchens zu gelangen, sich als Gärtner verkleidet in's Haus derselben begibt und seinen Nebenbuhler durch allerlei tolle Streiche aus dem Sattel zu heben sucht, war damals neu; jetzt ist sie, nachdem sie hundertmal nachgeahmt, ausgedehnt und variirt worden, außer Kurs gekommen. — Die

Prosa der Frau Gottsched lies't sich vortrefflich. Sie nahm auch schon satirische Ausfälle gegen andere Poeten in ihre Stücke aus. So läßt sie Jemanden, nachdem ein Anderer ein schlechtes Gedicht vorgelesen, (1, 2.) ausrufen: »Das heiße ich einen scharfsinnigen Schluß! Ich habe im ganzen Hoffmannswaldau so was Schönes nicht gelesen.«

7. Cenie, oder: Die Großmuth im Unglücke, ein moralisches Stück in 5 Akten, aus dem Franz. der Frau v. Graphigny. (Wien 1753.) — Der Inhalt schließt so gut wie gar Nichts in sich, und ist vielleicht nur aus Höflichkeit gegen die französische Kollegin, ihre Zeitgenossin, die ihrerseits die damaligen deutschen Mittelmäßigkeiten in's Französische übersetzte, von Frau G. unternommen. — Frau G. schrieb ferner noch »Die Pietisterei im Fischbeinrocke«, Lustsp., Rostock 1736, und übers. Barbiers »Kornelia« und Destouches' »Gespenst mit der Trommel.«

Christoph Martin Wieland.

Geb. am 5. Sept. 1733 im Dorfe Holzheim bei Biberach, gest. am 21. Jan. 1813 als Herzogl. Sachsen-Weimarischer Hofrath zu Oßmannstädt bei Weimar. War auch Mitglied des Pegnesischen Blumenordens, und Ritter des Kreuzes der französischen Ehrenlegion. — Dieser Mann, den man jetzt leider mehr aus Willkür als nach Gründen herabsetzt, ist so vielseitig gebildet gewesen, und hat sich in so vielen Zweigen der Kunst und des Wissens mit mehr oder minder Glück versucht, daß man, will man kein Buch über ihn schreiben, die einzelnen Fächer seiner Leistungen nur trennen kann, um beurtheilend über sie zu sprechen. Nächst seinen philosophischen Romanen und seinem Oberon hat wohl Nichts, was er geschrieben, so viel Aufsehn erregt, als seine Singspiele; und von diesen sei daher vorzugsweise hier die Rede. — Das Singspiel beruht auf dem gleichmäßigen, entweder beständigen oder abwechselnden Zusammenwirken zweier Künste, der Dicht- und Tonkunst, beide in der dramatischen Form ausgeprägt. Sein Endzweck soll das ästhetische Wohlgefallen an beiden Künsten, und dieses Wohlgefallen in der erquicklichen Anregung des Gefühlvermögens begründet sein. Unterarten des Geschlechtsbegriffs Singspiel sind bekanntlich Oper, Operette und Melodrama, die sämmtlich das Singspiel entweder erweitern oder beschränken, jedoch mit Vorwal-

tung des ursprünglichen Begriffs. — Die ältesten Singspiele besitzen wir bekanntlich von Ayrer. Ihm folgten später Opitz, Neumark und Andreas Gryphius. In der Gottsched'schen Periode artete das Singspiel wieder ganz aus, und es wurde der Keim zur Begründung einer Dichtgattung gelegt, wobei man sich nichts Arges dachte, wenn sie sich in Unsinn und Abgeschmacktheit verlief. So wurde im Jahre 1735 zu Berlin eine Operette mit Beifall gegeben, welche den Titel: Die Regungen und Widerstand in der Liebe, führte. Ein Duett der beiden Liebenden beginnt:

Sie: Wärst Du nicht so dick und quapplicht,
Macht'st Du mir mein Herz nicht zapplicht.
Er: Schwör' ich Dir bei meiner Pfeiffe,
Daß ich keine will angreiffe ꝛc. ꝛc. —

Wieland hat das Verdienst, dem deutschen Singspiel die edlere Form wiedergegeben zu haben. Wie matt und verfehlt seine recitirenden Schauspiele auch sein mögen — den Ton des Singspiels traf sein galanter Sinn besser, und hier zeigte er sich mitunter als Mann von Geschmack und schönem Geiste. Seine Singspiele sind:

1. Alceste. — Zur Geschichte der Wieland'schen Alceste bringt Gruber folgende Notizen bei: »Seit der Klementine (s. unten) waren mehr als zwölf Jahre verflossen, ohne daß Wieland wieder einen dramatischen Versuch gemacht hätte, und es bedurfte dazu einer besonderen Veranlassung. Diese fand er zu Weimar in der Anwesenheit der Seyleriſchen Schauspielergesellschaft. Er wählte sich aber von nun an eine andre Gattung, wozu ihn der Herzogin Amalia Liebe für Musik, worin sie selbst Meisterin war, Wieland's eigne tiefere Kenntniß dieser Kunst, und die Nähe eines Komponisten wie Schweitzer gleichmäßig bestimmten. Das Singspiel war es, welches er mit größerem Glück zu bearbeiten hoffen durfte, und sein erster Versuch in dieser Art war ein musikalisches Vorspiel Aurora (1771). Bald folgten wichtigere, über die der Verfasser der Chronologie des deutschen Theaters (Leipzig 1775) also urtheilte: »»Die wichtigste Erscheinung auf dem Seyleriſchen Theater (im J. 1773) war die Alceste des Hrn. Wieland, das erste Stück unsrer Bühne in Metastasio's Geschmack. Im Ausdruck der Leidenschaften wetteiferte mit dem Dichter der Komponist, Hr. Schweitzer, dessen Talente hier in ihrem völligen Glanze erschienen, und die Sänger

so sehr begeisterten, daß sie (vornämlich aber Madame Koch) die Erwartung übertrafen. — So ward die deutsche Oper durch Hrn. Wieland zuerst ein Schauspiel, welches, auch getrennt von der Musik, noch wesentliche Vorzüge besitzt.«« — Dem Wieland'schen Stück liegt die Alkestis des Euripides zu Grunde*), und beide schildern uns eine rührende That treuer Gattenliebe. Man hat die sittliche Fleckenlosigkeit des euripideischen Trauerspiels mit Recht gerühmt, das griechische Stück ist überhaupt brav; und ich kann nur finden, daß Wieland zu seinem Schaden in vielen Theilen davon abgewichen ist. Namentlich hätte sich der Operndichter, um einen romantischen Schluß zu haben, den Kampf des Herakles mit dem Thanatos um die freiwillig geopferte Alceste nicht nehmen lassen sollen; ja, Herakles giebt bei Wieland nicht einmal Auskunft darüber, auf welche Weise er die Gattin seines Freundes Admet an's Tageslicht zurückgebracht habe, und bescheidet den ihn darum Fragenden kurzweg:

Begehr' es nicht zu wissen,
Ein heil'ger Schleier, den die Götter selbst
Nicht wegzuziehen wagen, liegt
Auf den Geheimnissen des Geisterreichs. —

Die philistermäßige und beinah gottschedische Manier, in der Wieland in einigen seiner kleineren Stücke die alten Götter auftreten läßt, hat ihm Gegner und Satiriker zugezogen. Zu den letzteren gehört auch Göthe, der mit Bezug auf die Alceste seine »Götter, Helden und Wieland« im J. 1774 herausgab**). Gegen diese Schrift, und für Nikolai, erschien, wahrscheinlich von diesem

*) Wir besitzen eine Commentatio de Alcestide Euripidea von Ad. Wagner vor seiner Ausgabe der Alceste, Leipzig 1800.

**) Diese Farce ist einzeln erschienen, auch in Göthe's Schriften, zwei Theile, Berlin 1775, enthalten. In der Ausgabe s. W. l. H. befindet sie sich leider nicht, dagegen neuerdings im 6. Bd. von »Göthe's Philosophie« abgedruckt. Hier ein paar Worte darüber. Man nimmt einen derben und rücksichtlosen Jugendmuth an dieser kleinen aber geistreichen, in Prosa geschriebenen Satire wahr. Ein junges Genie, dem's in den Fingerspitzen juckt, tritt einem älteren und berühmten Manne, dessen Treiben er für verächtlich und verwerflich hält, entgegen, und sagt ihm ziemlich unverhohlen die bittersten Dinge durch eine dritte Person in's Gesicht. Die Scene ist am Ufer des Kozytus; Charon, Merkur, Alceste und

selbst verfaßt, obwohl er sich nie dazu hat bekennen wollen: »Menschen, Thiere und Göthe; eine Farce. Voran ein Prologus an die Zuschauer, und hinten ein Epilogus an den Herrn Doktor. 1775.« Wieland selbst äußerte sich (im deutschen Merkur von 1774. Bd. 6. S. 351) höchst freundschaftlich über die gegen ihn zielende Göthe'sche Broschüre; seine Worte sind ein solches Muster humanen Autorensinns, daß ich nicht unterlassen kann, die sehr bekannten hier nochmals anzuführen. Es heißt an der citirten Stelle: »Der Herr Dr. Göthe, nachdem er uns in seinem Götz gezeigt hat, daß er Shakspeare sein könnte, wenn er wollte, hat uns in dieser heroisch-komisch-farçikalischen Pasquinade bewiesen, daß er, wenn er wollte, auch Euripides sein könne. Denn so wie es ihm in diesem kritischen Wrekekex-Koax-Koax beliebt hat, mit Wieland und Wieland's Alceste sein Spiel zu treiben, so trieb es Aristophanes ehedem mit dem nämlichen Euripides, den Herr Göthe, mit der ihm eignen Laune, dem Verf. des Singspiels der Alceste auf den Kopf treten läßt. Wir empfehlen diese kleine Schrift allen Liebhabern der pasquinischen Manier als ein Meisterstück von Persiflage und sophistischem Witze, der sich aus allen möglichen Standpunkten sorgfältig denjenigen auswählt, aus dem ihm der Gegenstand schief vorkommen muß, und sich dann recht herzlich darüber lustig macht, daß das Ding so schief ist.« — In Frankfurt und Leipzig erschienen 1774: »Gedanken, die Vorstellung der Alceste, ein deutsches ernsthaftes Singspiel, betreffend.«

Admet, Euripides, Wieland, Herkules und Pluto sind die spielenden Personen. Zuerst wird der deutsche Merkur heruntergerissen, indem Euripides dem Gott Merkur die heftigsten Vorwürfe macht, daß er sich auf Erden „zu Kerls gesellt habe, die keine Ader griechisch Blut im Leibe haben," und durch die er „in üble Gesellschaft gerathen sei." Wieland wird hierauf citirt, und tritt in der Nachtmütze auf. Alle fallen über ihn her, hecheln seine anfängliche Scheintugend, seine nachherigen Schlüpfrigkeiten, seine Noten zu Shakspeare, seine Uebersetzungen, seine Mattheiten ꝛc. durch. Darauf kommt Herkules, und imponirt dem zaghaften Weimaraner, daß er seine göttergleiche Vierschrötigkeit in eine moderne Puppe umgewandelt habe. Pluto macht endlich dem Zank ein Ende, und schreit, man solle ihn ruhig in seinen häuslichen Freuden bei seinem Weibe liegen lassen. Wieland erwacht, und spricht: Sie reden was sie wollen: mögen sie doch reden, was kümmert's mich?

2. Die Wahl des Herkules, lyrisches Drama (Musik von Anton Schweitzer). — Wurde am 17. Geburtstage des damal. Erbprinzen Karl August im J. 1773 auf dem Hoftheater zu Weimar aufgeführt. W., Erzieher dieses nachher so berühmten deutschen Fürsten, konnte demselben an seinem Feiertage keine schönere Lehre einprägen, als die in der Fabel von Herkules enthaltene, wo dieser den Lockungen der wollüstigen Unthätigkeit widersteht, und sich den Mühen und Kämpfen der männlichen Tugend (beide als Kakia und Arete allegorisch aufgeführt) freiwillig zueignen erklärt. — Herkules am Scheidewege ist ein Thema häufiger Bearbeitungen bei Alten und Neueren gewesen; Schneider führt deren (in seiner Ausgabe der Xenophontischen Memorabilien, worin diese Mythe enthalten ist) allein unter Griechen und Römern zwölf an.

3. Rosamunde, Singspiel (Musik von Schweitzer.) — Wieland's Phantasie, zu schwach für die Flüge der Tragödie, erging sich im Garten des musikalischen Drama's mit Leichtigkeit und Zierlichkeit, und hätte er nicht zu viele unrechtmäßige Eingriffe in die dieser Gattung angewiesenen Rechte gethan, hätte er namentlich seine Götter minder bäurisch auftreten lassen, so würde er noch mehr darin geleistet haben, als er in der That geleistet hat. — Das vorliegende, durchgängig in Versen gedichtet, und 1779 zu Mannheim, darauf durch halb Deutschland aufgeführt, umfaßt die, geschichtlich unverbürgte, Erzählung von der Ermordung der schönen Klifford stochter Rosamunde, der heimlichen Geliebten König Heinrich's II. von England, durch die Hand seiner rechtmäßigen Gemahlin Eleanor. Diese That wurde im J. 1177 zu Woodstock verübt, wo Heinrich ein Haus von seltsamer Bauart, eine Art Irrwohnung, und deßhalb auch Labyrinth genannt, hatte bauen lassen, um Rosamunden vor den Augen der Welt zu verbergen. Die Königin folgte, ein weiblicher Theseus, ihrem Manne in diesen Bau nach, und entdeckte seine verbotene Liebe. — Scheint in dem Umstand von einem dädalischen Labyrinth, dem selbst der Faden der Ariadne nicht fehlt, schon etwas Fabelhaftes zu liegen, so bestärken die Untersuchungen der Historiker den Glauben noch mehr, daß die Ermordung Rosamundens nur eine, durch die bekannte altenglische Ballade *) auf uns gekommene Fiktion sei. Addison machte daraus

*) In den Reliques of anc. Poetry Vol. 2. p. 143.

ein Singspiel (1706), das Wieland benutzt hat, und Körner brauchte diesen Stoff zu einem seiner Trauerspiele. — Der Wieland'sche Text enthält manche gefällige Piecen; nur möchte man wünschen, daß Heinrich bereits eine Zusammenkunft mit Rosamunden gehabt habe, bevor die (fingirte) Vergiftungskatastrophe eintritt. Das Wiedererwachen Rosamundens, die frappanteste Stelle, ist Addison entnommen. — L. C. Andreä gab eine Schrift über Wieland's Rosamunde (Eisenach 1783) heraus.

4. Das Urtheil des Midas. — Zuerst abgedruckt im deutschen Merkur von 1775. Das Thema ist so komisch, daß man nur bedauernd sehn kann, wie so gar wenig W. daraus gemacht hat. Ist Midas das Vorbild eines schlechten Rezensenten, so hat der Dichter auch die Befugniß, ihn recht zu plagen und zu schinden. Hätte Aristophanes diesen Stoff behandelt, er würde den kritischen König nicht so glimpflich haben wegkommen lassen, wie Wieland.

5. Pandora, Lustspiel mit Gesang. — Eine Umarbeitung der Boîte de Pandore, vom Verfasser des Gil Blas, le Sage, die dieser im J. 1721 zu Paris schrieb. Das tragi-komische Wesen, das die Olympier hier angenommen haben, steht ihnen schlecht zu Gesicht, und ihre Reden sind nicht witzig genug, um anders als unnatürlich zu erscheinen. Dabei passen die Redensarten von Basen, Tanten u. dergl., sie mögen nun absichtlich gewählt sein oder nicht, keineswegs zu dem Ton, worin das Ganze gehalten ist. Die Idee des Stückes ist übrigens die griechische Mythe vom Sündenfall: die Verführung der Menschen »durch das reizend Böse.« Pandora ist die biblische Eva. Kaum hat ihre Büchse ihren Inhalt ergossen, so ist der Charakter einer jeden der handelnden Personen umgewandelt, verschlimmert und hinterhaltig geworden.

6. Singgedicht zur Geburtsfeier des Erbprinzen Karl Friedrich zu Sachsen-Weimar und Eisenach (1783). Musik von Wolf. — Das erlauchte Haus der deutschen Medizäer, von dem man mit einem berühmten Kritiker nicht zu viel sagt, wenn man behauptet, daß es für die schönen Künste mehr allein gethan habe, als die gekrönten Mäzene in Italien, Spanien und Frankreich zusammen, hat seine Gunstbezeugungen nur an große Geister und große Herzen, gleich geschickt zwischen dem Menschen und dem Künstler wählend, vertheilt, und denletztverstorbenen Herzog von Weimar, den deßhalb

selbst eine königliche Feder besang, hat der Ruhm des größten Dichterpflegers in's Grab begleitet. Auch Wieland gehört zu den Männern, in deren Herzen er sich ein Denkmal ewiger Dankbarkeit gegründet hatte, und die es bei keiner Gelegenheit versäumten, diesen Dank, nicht kriechend und schmeichelnd, sondern ernst und würdig, wie es dem Manne geziemt, vor ganz Deutschland auszusprechen. — Wir kommen zu Wieland's Trauerspielen und Dramen.

1. Lady Johanna Gray, oder: Der Triumph der Religion, Trauerspiel in 5 Akten (1758). — Wer nur in etwa die Grundregeln der dramatischen Kunst kennt, wird wissen, daß ein sittlich vollendeter Mensch, eine Tugend ohne Leidenschaften, Schwächen und Kampf, kurz, ein Ideal von menschlicher Vollkommenheit, sich schlecht zur Hauptperson eines Trauerspiels anläßt. Sittlich vergöttlichte Naturen können wir nur bewundern, vor ihnen staunen, nimmermehr aber uns zu ihnen herablassen, mit ihnen fühlen und leiden, was doch der Zweck der Tragödie ist. Der Mehsch im Kampf mit Leidenschaften, dunklen Geschicken und tragischen Ereignissen gehört auf's Theater, nicht aber das Tugendmuster, das, über unserm moralischen Standpunkte stehend, anstatt Theilnahme, nur Staunen in uns rege macht. Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist W's. Johanna Gray ganz verfehlt. Die Heldin ist ein solches Ideal von Vollkommenheit, das nur in höheren Sphären lebt, und gleich einer Heiligen den Tod als eine Erlösung betrachtet, um sich der himmlischen Heimath desto balder entgegenschwingen zu können. Auch erhebt sich diese Dichtung nicht über die Geschichte. Eduard VI. ist gestorben (1553, in seinem 16. Jahre). Die Anhänger der anglikanischen Kirche erheben die fünfzehnjährige Johanna Gray, die Tochter des Herzogs von Suffolk, auf den Thron. Die katholische Partei der Maria erhebt sich gegen diese Usurpation, der Anhang Johanna's wird gestürzt, sie selbst in den Tower gesetzt, und am 12. Februar 1554 hingerichtet. Johanna hatte den Thron von England nur neun Tage besessen, und der Umschwung aus Glück in Elend tritt also in ihrem Leben in seiner ganzen Furchtbarkeit hervor. Bei W. wirkt diese Peripetie aber nicht tragisch, indem Johanna fast wie eine Heilige über ihren Schicksalen steht und von dem irdischen Verhängniß nicht affizirt wird. — Um einige Notizen zur Geschichte des Stückes beizubringen, so bemerke ich, daß es Wieland's erste dramatische Arbeit

ist, und in Zürch geschrieben wurde, als die Ackermann'sche Gesellschaft, durch den siebenjährigen Krieg aus Deutschland vertrieben, sich dorthin begab. Der Stoff, und das Spiel der Mad. Ackermann, der Mutter Schröder's und einer Künstlerin, von deren Spiel Wieland nach seinen eigenen Aeußerungen ganz hingerissen war, begeisterten den Dichter dergestalt, daß er sein Stück binnen fünf Wochen fertig machte. Am 20. Juni 1758 wurde es zu Winterthur zum erstenmal, und darauf auf den übrigen deutschen Bühnen mit Beifall aufgeführt. Dieser Beifall verminderte sich, als Lessing in den Briefen, die neueste Literatur betreffend, nachwies, daß Wieland, ohne seine Quelle anzugeben, die Lady Jane Gray von Rowe so ziemlich in allen Situationen kopirt und in manchen verballhornt hätte. — Bodmer schrieb gleichfalls eine Johanna Gray, und wurde auf seinen Freund Wieland eifersüchtig, als dessen Drama den Vorzug vor dem seinigen erhielt. — Gruber bemerkt in der Biographie Wieland's, Johanna Gray sei das erste deutsche in fünffüßigen Jamben geschriebene dramatische Werk. Cronegk hatte dieß Versmaaß aber schon früher in einem Fragment gebraucht.

2. Klementina von Porretta, Drama in fünf Akten (1760). Ich wüßte nicht, daß Wieland etwas Erbärmlicheres geschrieben hätte, als dieses sogenannte »Küchenstück«, worin Wahrheit und Natur mit Füßen getreten werden. Es ist in Prosa geschrieben, wurde im Jahre seiner Erscheinung von Schröder auf die Bühne gebracht, und umfaßt eine Episode aus Richardson's »Geschichte Sir Karl Grandison's« in Dialogen, die oft Wort für Wort aus dem englischen Romane abgeschrieben sind. — Die Aeltern eines italienischen Mädchens, das aus Liebe wahnsinnig geworden, haben den Geliebten desselben, einen philosophischen Engländer, aus seiner Heimath zu sich kommen lassen, und bitten ihn, seinerseits zu versuchen, ob er den Gemüthszustand ihres Kindes nicht heilen könne. Klementine ist sogleich wieder vernünftig, wenn Grandison ankommt: dieser möchte ihre Liebe wohl erwiedern, wenn sie protestantisch werden könnte; Klementine aber fühlt, sie könne ihn nur unter der Bedingung lieben, daß er, wie sie, katholisch gesinnt werde. Es werden einige unvernünftige Proselytenmachereien versucht, und da diese mißglücken, entschließt sich Klementine, in's Kloster zu gehen. — Schon der Richardson'sche Roman ist wegen

seines Prunkens mit platonischen Gefühlen langweilig, und wegen der altweibischen Kränklichkeit der darin ausgesprochenen Gesinnungen widerlich vorgekommen. Das Wieland'sche Schauspiel ist eine vollendete Fratze. Wir haben Klementinen nicht als vernünftiges Mädchen gekannt, und sehen sie nun auf einmal liebestoll vor uns, ohne zu wissen, was sie in diesen Zustand gebracht habe. Die melodramatischen Gestikulationen, die sie als Halbwahnsinnige anstellt, haben weder Kopf noch Fuß. Grandison selbst ist ein trocknes Holz, und ein Mensch, mit dem man gar nichts anzufangen weiß. Die übrigen Personen hat der Dichter willentlich verblüfft. — W. schrieb seine Klementine noch trunken vom Taumel seiner unglücklichen Liebschaft mit Sophie la Roche, und scheiterte an dem Versuche, seine individuellen Herzensgefühle dem ganzen Publikum aufdringen zu wollen. —

In den einzelnen Bänden der letzten Ausgabe von Wieland's sämmtlichen Werken sind dessen kleinere Abhandlungen über dramatische und dramaturgische Gegenstände, Bruchstücke von Schauspielen, Uebersetzungen, Proben derselben, u. dergl. gesammelt, die ich hier noch kurz anführen will.

1. Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände. Geschrieben 1775. (Im 45. Bde.). — Der Verf. erklärt sich, gleich dem Grafen Algarotti, gegen die große Oper, und sucht die Theorie eines nationalen Singspiels zu begründen, und zwar durch die bloße Vereinigung von Poesie, Musik und Aktion. Er gibt Mittel an, um diese Gattung zur ergötzendsten und herzrührendsten aller Schauspielarten zu machen. — Vieles von W's. Vorschriften ist später befolgt worden. Neuerdings ist man wieder ganz zur Opera seria, nebst allen ihren Nebenkünsten, zurückgekehrt.

2. Ueber einige ältere deutsche Singspiele, die den Namen Alceste führen. Geschrieben 1773 (im 46. Bd.). Die Vorrede zu diesem Aufsatz enthält eine so denkwürdige Notiz über ein Werk von Gottsched, daß ich sie hier will folgen lassen: »Man hat der neuesten deutschen Alceste die Ehre angethan, sie für das erste deutsche Singspiel dieses Namens zu halten. Wäre die Meinung bloß gewesen, sie in dem Sinne die erste zu nennen, in welchem ehemals Brutus und Kassius die letzten Römer hießen, so möchte der Dichter das Kompliment allenfalls haben annehmen können, ohne sich einer übermäßigen Ein-

bildung von der Vorzüglichkeit seiner Alceste über ihre längst vergeßnen Vorgängerinnen schuldig zu machen. Aber da sich jene Meinung blos auf Unwissenheit der ehemaligen Existenz dreier Singspiele dieses Namens gründet, die zwischen den Jahren 1680 und 1720 auf deutschen Schauplätzen gegeben worden sind, so glaubte der Verfasser etliche müßige Stunden nicht übel anzuwenden, wenn er sie dazu widmete, über diese in Vergessenheit versunkenen älteren Versuche der lyrisch-dramatischen Muse in Germanien einige Nachforschungen anzustellen, und die Resultate derselben den Freunden unserer Literatur, denen auch die Kindheit und die allmähligen Fortschritte derselben nicht gleichgültig sein können, in gegenwärtigem Aufsatze mitzutheilen. Glücklicher Weise kam ihm zum Behuf dieser kleinen Arbeit der Umstand zu Statten, daß ein Exemplar von den besagten Singspielen sich in der berühmten Gottschedischen Sammlung deutscher Schauspiele befand, welche J. D. die damal. Vormünderin und Landesregentin von Weimar, Mutter des jetzt regierenden Herzogs, die verwittwete Herzogin Anna Amalia, geborne Herzogin von Braunschweig, von den Erben jenes durch gute und böse Gerüchte berühmten Gelehrten an sich gebracht hatte. Es wird nämlich Vielen noch bekannt sein, daß Gottsched zwanzig bis dreißig Jahrelang alle Arten von Schauspielen, die seit Erfindung der Buchdruckerkunst in Deutschland zum Vorschein gekommen, geistliche und weltliche, tragische und komische, Helden-, Schäfer- und Possenspiele, Opern, die auf fürstlichen Hoftheatern aufgeführt, und Tragikomödien von Simson und Delila, Daniel und der keuschen Susanna, Judith und Holofernes, und so weiter, welche zur Uebung der lieben Jugend von irgend einem Kollegen einer lateinischen Stadtschule in kurzweilig-erbaulichen Reimweisen abgefaßt worden, aus allen Bücherſammlungen, Plunderkammern, Makulaturgewölben und Pfefferbuden des heiligen römischen Reichs deutscher Nation, mit unermüdetem Eifer aufgestöbert, und mit Beistand seiner unzähligen Freunde und Schüler zusammen gebracht hatte; eine Sammlung, welche (damals wenigstens) an Vollständigkeit einzig in ihrer Art war, und einem kritischen Geschichtsschreiber unsrer Sprache und Literatur zu Bezeichnung der Stufen, auf welchen beide bis zu ihrem gegenwärtigen Zustand empor gestiegen, unentbehrlich zu sein schien. Diese vorberührter Maaßen nach Weimar gekommene Sammlung wartete schon seit mehren Jahren auf den Gebrauch,

welchen (wie man sagte) ein damaliger hiesiger Gelehrter von den Schätzen, die sie enthielt, zu einem Beitrag für die kritische Geschichte des deutschen Theaters zu machen gesonnen war: als (bei Gelegenheit der Frage, ob die damals in Weimar erschienene Alceste wirklich die erste in Deutschland sei) die drei älteren Alcesten wieder an's Licht gezogen wurden, und den folgenden Aufsatz veranlaßten, der bereits im J. 1773 im deutschen Merkur erschien, und den Platz, den er hier in etwas veränderter Gestalt einnimmt, um so mehr verdienen dürfte, da die ganze Gottschedische Schauspielsammlung, sammt den besagten drei Alcesten, bei dem unglücklichen Schloßbrande im Jahre 1774 ein Raub der Flammen wurde.«

3. Aristofanes. An Hrn. Hofrath Voß. Geschrieben 1793 (Bd. 46). — In der Einleitung spricht sich W. über sein Unternehmen aus, den Aristophanes übertragen zu wollen (Voß hat dieß späterhin selbst gethan), und läßt darauf eine Uebersetzung der Acharner folgen. (Im attischen Museum befinden sich die Wielandischen Uebersetzungen der Ritter, der Wolken und der Vögel.)

4. Hans Sachs, einige Lebensumstände desselben (1776 geschrieben, im 48. Bd. enthalten). — Als Göthe mit Hans Sachsens poetischer Sendung herausrückte, wollte Wieland nicht unterlassen, zur Ehrenrettnng des verkannten Nürnberger Meistersängers auch seinerseits ein Schärflein beizutragen.

5. Schicksalstragödie (1803, im 48. Bd.). — Vertheidigung der griechischen Idee des Schicksals, und Anregung zu einer gründlichen Untersuchung derselben.

6. Der Chor in der Tragödie (Bd. 46, 1806 geschrieben). Polemisch, gegen einen Aufsatz in Falk's Zeitschrift (1806) »Elysium und Tartarus.«

7. Euripides. — Eine tadelnde Beurtheilung der euripideischen Alcestis aus den »Briefen über das neue Singspiel Alceste«, welche Wieland im deutschen Merkur von 1773 mittheilte. Göthe bekämpfte die Wieland'schen Ansichten. — W. wollte mehre Stücke von Euripides übersetzen, hat aber nur von Jon und der Helena Verdeutschungen geliefert, von ersterm zum Zweck der Vergleichung mit Schlegel's Jon. —

Auch Wieland's »Göttergespräche« dürften einigermaaßen hier angeführt werden. — —

Von Wieland's Uebersetzung des Shakspeare (Zürich 1762

— 1766, 8. Bde.) sagt Gruber: »Noch kannte Deutschland diesen Genius so gut wie gar nicht; und hatte Wieland sich über die Art, wie Voltaire über ihn urtheilte, geärgert, so konnte er Gottsched's abgeschmackte Urtheile nur verachten, und in den kühlen Empfehlungen einiger Wenigen, — man vergesse nicht, daß Lessing's Dramaturgie später erschien, — eben keine Ermunterung zu einem Unternehmen finden, für welches das Zeitalter noch nicht herangebildet war. Er hatte aber mit diesem, mit Recht unvergleichlich, genannten Dichter bereits in der Schweiz vertrautere Bekanntschaft gemacht; Liebe und Bewunderung fesselten ihn an denselben. Stellt es ihn nun aber über seine Zeit, daß er, allen Einredungen derselben zuwider, Shakspeare's hohen Werth erkannte, so verdient es auch gewiß Dank, daß er jetzt, da die Bibliothek des Grafen Stadion ihm die Hülfsmittel dazu darbot, es wagte, durch eine Uebersetzung auch Deutschland allmählig damit vertraut zu machen. Wäre er fortgefahren, wie er mit dem Sommernachtstraume begonnen hatte, so würde freilich sein Verdienst noch weit größer sein. Er hätte dann wohl diese Uebersetzung »»nicht für eine Art von Arbeit, die er mitten unter allen Arten anderer Geschäfte und Zerstreuungen fortsetzen könne««, betrachten dürfen, was allerdings zeigt, daß er die ganze Wichtigkeit seines Unternehmens nicht erwogen hatte. Mag er doch aber Shakspeare auch nicht ganz erkannt haben, — wie Wenige dürften sich dessen, nach fünfzig Jahren, die seitdem verflossen sind, wohl mit Recht rühmen? — mag er in mancherlei Mißverständnissen befangen gewesen sein, und öfters mangelhaft übersetzt haben; darf man billiger Weise vergessen, daß er der Erste war, welcher zu sehr ungünstiger Zeit die Bahn brach, die jedem spätern Nachfolger das Erreichen des Ziels erleichterte, und daß zu unserer Zeit sehr gewöhnliche Anforderungen zu der seinigen unerhörte waren?« — Dieses Urtheil ist aus dem Leben Wieland's von J. G. Gruber (Leipzig bei Göschen 1827, auch Supplement zu W's sämmtl. Schriften.) S. 351 entnommen, einem Werke, das Jedermann kennen sollte, der über Wieland ein gründliches Urtheil fällen will. Das Verdienst dieses Gelehrten ist zu sehr anerkannt, als daß ihm hämische Seitenstiche, wie z. B. der ihm in dem Machwerk »Kritik der neuesten Cotta'schen Ausgabe von Göthe's Werken« (Hamburg 1828) S. 55 von Prof. Dr. Schütz versetzte, schaden könnten. —

Auch besitzen wir von Wieland: Araspes und Panthea, eine Geschichte in Dialogen, nach dem Xenophon (1758). — Eine Jugendverirrung W's., und ursprünglich dazu bestimmt, in das epische Gedicht »Cyrus«, das zum Glück nicht vollendet wurde, als Episode eingeschoben zu werden. Der Cyrus ist in Hexametern geschrieben, unsere Scenen sind's in Prosa. Das Ding ist für die Poesie zu langweilig, und für die Historie zu gedehnt, für die Philosophie aber allzu wenig neue und geistanregend, mithin für alle Theile verloren. — —

Nachdem wir die frühern Singspieldichter schon haben kennen gelernt, wollen wir jetzt noch auf einen ihrer berühmtesten zurückkommen.

Martin Opitz von Boberfeld.

Geb. am 23. Sept. 1597 zu Bunzlau in Schlesien, war zuerst Prof. am Gymnasium zu Weißenburg in Siebenbürgen, dann Rath der Herzoge von Liegnitz und Brieg, darauf Sekretair des Burggrafen Hannibal zu Dohna, und starb am 6. Sept. 1639 zu Danzig an der Pest, als Historiograph des Königs von Polen. Wurde 1628 vom Kaiser Ferdinand II. mit eigner Hand gekrönt, und unter dem Namen: von Boberfeld, in den Adelstand erhoben. Hieß in der fruchtbringenden Gesellschaft der Gekrönte. (K. G. Lindner's Nachricht von M. Opitz Leben, Tode und Schriften, 2 Thle. Hirschberg 1740.)

Schlesien war im siebzehnten Jahrhundert, kurze Zeit aufeinander, durch Opitz und die sogenannte erste schlesische Schule eine Wiege, und durch Lohenstein und die Anhänger der zweiten Schule ein Grab der deutschen Sprache und Poesie. Was Opitz gut machte, ging unter den Händen seiner Nachfolger bald wieder zu Grunde: seine leichte Galanterie wurde erotischer Bombast. Eine edle und möglichster Ausbildung sich annähernde Sprache ist allen seinen Schriften eigen. Seinen Ausspruch: *) »Wir Deutschen, wie wir zu dem Latein und Griechischen, nebenst den freien Künsten, etwas später kommen sind, und doch alle andern Nationen an reichem Zuwachs der gelehrsten Leute überholet, und hinter uns gelassen haben, also wollen wir von unserer eigenen Poeterey ingleichen

*) Martini Opitii Deutsche Poemata (in der Vorrede an den Fürsten Ludwig von Anhalt).

hoffen, die ungeachtet der nunmehr langwierigen Kriege, sich allbereit hin und wieder so sehr wittert und reget, daß es scheient, wir werden auch dißfals fremden Völckern mit der Zeit daz Vorteil ablauffen« — wollen wir als ein wahrgewordenes Orakel in Ehren halten. Wie viel Opitz durch Freiheit des Ausdrucks und Schärfe der Gedanken aber auch geleistet, so wird er doch nur in einem beschränkten Sinne ein »Vater der deutschen Poesie« genannt werden dürfen. Wahr ist, was Jakob Grimm (zur Rezension der deutschen Grammatik, Kassel 1826. S. 2) in dieser Beziehung von ihm sagt: »Einige seiner kleinen weltlichen Lieder sind schön empfunden und in den Worten nicht unglücklich. Aber das Ganze hat doch veralten können, und was er in der französischen, niederländischen Zeitmanier geschrieben, ist nie recht deutsch gewesen, während den Walther Vogelweide, wer nur seine Sprache versteht, immer noch jung und deutsch und vollständig genießbar findet. Aus Flemming, der auch in Sprachgewalt dem Opitz lange nicht beikommt, weiß ich mir wenig zu machen. Vater der auf ihn folgenden Poeten hieße wohl Opitz selber nicht einmal gern, die Kinder sind schmächtigen Wachsthums, aber die frische, schlank aufgeschossene Zucht des achtzehnten Jahrhunderts ist nicht aus ihm entsprossen.«

Die dramatischen Arbeiten von Opitz sind:

1. Dafne, Singspiel in fünf Akten. (Brieg 1627). 2. Judith, Schauspiel (Singspiel) in drei Akten von demselben. (Breslau 1635). — Beide sind dem Italienischen entnommen. Nro. 1 ist in Dresden, bei der Vermählungsfeier der Schwester des Churfürsten mit dem Landgrafen von Hessen, aufgeführt und »durch Heinrich Schützen musikalisch auf den Schauplatz gebracht worden«, wie der Dichter selbst anführt. Poetischer Werth ist der Dichtung in unbedeutendem Maaße zuzusprechen. Ovid hält den Prologus, und sagt:

Ich will jetzt wie vorweilen singen,
In was für Noth ein Kavalier *)
Und eine Dame sich kann bringen,
Die nicht nach der Liebe fragt,
Und nur thut was ihr behagt.

Die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum ist nach der Erzählung in den Metamorphosen treulich beschrieben. Das beste

*) Apollo.

Stück der Gesänge ist der Chor der Hirten, womit der 3. Akt schließt, den Opitz als eigene Dichtung eingewebt zu haben scheint. — In Nro. 2 zeigt sich eine größere Freiheit des Dialogs. Auch hat der Dichter seinen Gegenstand mit etwas mehr Begeisterung aufgefaßt. In dem Loblied der Judith und des Chors der Jungfrauen nach Holofernes Ermordung:

Laßt uns ein Gedichte singen,
Das bis durch die Wolken tönt,
Und dem Herrn ein Opfer bringen,
Der der Fürsten Pracht entthrönt,
Und den Armen, der ihn liebet,
Thron und Kron' und Scepter giebet —

erhält sich, bis zu den Schlußversen:

Wem Er seine Gunst will senden,
Der bezwingt mit Weiberhänden —

eine nicht zu verkennende lyrische Erhabenheit, die man auf Rechnung des deutschen Bearbeiters setzen muß.

3. Annäi Senecä Trojanerinnen, deutsch übers. (Witt. 1625). — Wir müssen es für ein großes Glück erachten, daß Seneka bei den Deutschen nicht so viele Liebhaber als bei den Franzosen gefunden hat; der schädliche Einfluß würde sonst nicht ausgeblieben seyn. Opitz fand keine Nachfolger, die sich für den wässerigen Römer interessirt hätten, und seine Uebersetzung blieb daher ohne schlimme Folgen. Sie ist in Alexandrinern gedichtet, die Chöre haben freie, gereimte Verse. Betrachtet man nur die Uebers. des Chors am Ende des 3. Akts, so fällt, außer der Entstellung der Ortsnamen, sogleich auf, daß aus den 47 Versen des Textes 80 deutsche geworden sind.

4. Des Griechischen Tragödienschreibers Sophoclis Antigone, deutsch gegeben. — Viel wohler that Opitz daran, seine Landsleute mit einem deutschen Sophokles, als mit einem Seneka zu beschenken, und wir wollen seine Uebersetzung deßhalb nicht blos als eine antiquarische Seltenheit, sondern auch darum in Ehren halten, weil sich wenigstens eine poetische Ader in ihr regt. Sophokles kann nur von einem gebornen Dichter übertragen werden, hier müssen sich zwei verwandte Geister wechselweise durchdringen, um einen neuen Laut für die nämlichen Begriffe zu erschaffen, und bei dieser Arbeit muß ein schaffendes poetisches Genie thätig sein,

Sprachkenntniß und Formgewandtheit und Schulroutine helfen allein nicht aus. Das Viele, was bei der Opitz'schen Uebersetzung noch mangelt, kann bei dem Standpunkt, worauf heut zu Tage die Kritik der sophokleischen Stücke steht, selbst ein Schüler erkennen. Wie unendlich weit ist die Feststellung eines gründlichen griechischen Textes seitdem fortgeschritten, und wie schreitet sie noch täglich vorwärts! Auch ist der Alexandriner eine schlechte Aushülfe für den Trimeter; der Unterschied zwischen beiden Versarten liegt nur in der Cäsur eines Fußes, aber man sieht daraus, wie in Kunstsachen selbst Kleinigkeiten zuweilen einen Ungeschmack hervorbringen. Man höre nur, wie der weltbekannte Spruch der Antigone:

Zum Lieben, nicht zum Hassen bin ich da —

bei Opitz heißt:

Ich bin zum hassen nit geboren, nur zum lieben.

Bei den Chören, und wo die Stimmung einen lyrischen Schwung annimmt, treten moderne Reimweisen ein. Die Mißverständnisse des Textes sind ärgerlich. — In der lat. geschriebenen Vorrede sagt Opitz, die Antigone sei divina Sophoclis viri summi Tragödia, ac reliquarum ejus, si argumenti dignitatem et sententiarum pondus spectemus, extra controversiam princeps.

Johann Christoph Friedrich v. Schiller.

Wurde am 10. Nov. 1759 zu Marbach geb., war Sachsen-Meiningischer Hofrath; früherhin Theaterdichter zu Mannheim und Prof. der Philosophie zu Jena, und st. am 9. Mai 1805 zu Weimar. — Die Deutschen, die in der Blüthezeit ihres epischen Gesanges, im 13. Jahrh., noch gar keine dramatische Literatur, und einige Jahrhunderte später nur eine solche besaßen, welche, einer abgesonderten Volksklasse angehörend, sich auf Schwank, Fastnachtspiel und historischen Dialog beschränkte; dann aber im siebzehnten Jahrhundert ein Drama erhielten, das, in den Stuben der Gelehrten ausgeheckt, für Gelehrte bestimmt und mit antiquarischen Anmerkungen reichlich ausgerüstet, das Volk weder ansprechen sollte noch konnte; später sogar einzig und allein an fremder Kunst Hebammendienst übten, und die Produkte des Auslands, selbst die mißgestaltetsten, im Vaterland zur Wiedergeburt brachten: die Deutschen erhoben sich auch in diesem Zweige ihrer Literatur gegen die Mitte des verflossenen Jahrhunderts zu Würde und Selbstständig-

keit; es traten Männer voll Geistes und Scharfsinns auf und wirkten als Selbstschaffer und durch eine strenge, bisher nicht verlautete Kritik; der prometheische Funke zündete weiter, junge Talente begeisterten und erwärmten sich an ihm, und nachdem Lessing und Goethe eine Sprache für den verfeinerten Dialog geschaffen und die Bahn zur Vollendung eines Nationaldrama gebrochen, nachdem, außer den Franzosen, auch die höheren dramatischen Gebilde der Briten Anerkennung unter uns gefunden hatten, schien der Zeitpunkt herangerückt, wo sich ein eigenthümliches deutsches Schauspiel ausbilden, sich neben das des Auslands stellen, ja dasselbe überflügeln sollte. Wir Alle wissen, daß diese Hoffnungen nicht in Erfüllung gegangen sind, daß wir bis jetzt vergebens auf ein deutsches Nationalschauspiel harren: doch ragt über Allen Ein Mann aus jener Periode hervor, der berufen war, das Schönste und Heiligste, was deutsche Kunst und Art zu leisten vermag, wenigstens in großen, riesigen Umrissen zu entwerfen, und dem auch die Ausführung sicherlich gelungen wäre, wenn ihn der Lebenskahn nicht zu früh in jenes Land hinübergewiegt hätte, dessen Beseligungen er uns so schön vormalte; ein Mann, dessen Herz kostbares Gold, dessen Gemüth lauteres Silber war, und der uns nur darum in die Abgründe seiner Phantasie führte, um uns mit reichen Metallen, den Wundern der Urwelt, beschenkt zu entlassen; ein Mann, der, wie der Bramine unter seinen Bananen, sich nur mit höheren Wesen beschäftigte, und gleich Swedenborg die Erde am liebsten in ihrer Gemeinschaft mit den Geistern sah; ein Mann, rein wie Johannes (dem er auch in den Gesichtszügen geglichen), sittig wie Virgil, liebenswürdig wie Raphael, und groß wie Dante: Friedrich Schiller, der deutsche Dichter, der Dichter unseres Volkes.

1. Die Räuber, Trauerspiel. — Um 1780, als Schiller auf der Karlsschule weilte, war die eben angedeutete Literaturperiode eingetreten, wo zwei große Muster Nacheiferung erweckten. Gleichzeitig mit Goethe, und diesen gleichsam bedingend und anregend, schrieb Reinhold Lenz seine energischen Charaktergemälde, worin Alles eine Gluth und Raserei der Leidenschaft athmete, die unmöglich anders als mit dem bald nachher (zu Frankfurt im Hause Schlosser's) erfolgten Wahnsinn des Dichters enden konnte. Später

stand Maler Müller auf, dessen Genofeva schon als Fragment, welches 1776 erschien, durch den wilden Sturm einer riesigen Liebeswuth fortriß und wider die Herzen schlug. Klinger, auch ein Frankfurter, war damals bereits bekannter, sein Schauspiel „Sturm und Drang" (1775) wurde das Vorbild für alle verwandten Kraftprodukte jener Zeit, und ertheilte ihr den Beinamen der Sturm- und Drangperiode. Das Grundwesen derselben war Energie und Idealismus der Gesinnungen; ein ungebändigtes Hinwegstürmen über alle Fesseln der Schule und Konvenienz sollte den Flug der stillen Begeisterung ersetzen; nüchterne Reflexion, alles Süßliche und Gezierte, und was hohlen Träumereien nachjagte, fiel ganz weg, an ihre Stelle war eine derbe Ironie, ein weltbürgerlicher Humor und eine beißende Selbstpersiflage eingetreten, und hierdurch hatte der Dichter, wenn er seine Personen selbstgefällig über diese Welt im Wollen und Begehren hinausschwelgen ließ, auch ein Mittel im Hinterhalte, um ihren übersinnlichen Schwung zu dämpfen und sie auf die ebene Bahn, worauf wir einmal wandeln müssen, zurückzuweisen. Alle Charaktere erhielten damals ein gewisses sonderbares Etwas, eine seltsame Versteckheit, die erst entdeckt sein wollte, und wodurch verhütet wurde, daß man sie auf den ersten Blick, wie die fleischlosen Gerippe vieler neueren Tragödien, durchschauen konnte; kurz, es waren damals alle Stoffe zu einem guten und ächtdeutschen Schauspiel vorhanden; und hätte es zu jener Zeit unter uns eine Kritik gegeben, die, dieses erkennend und anerkennend, die rohe Kraft gezügelt und ihr einen freien Spielraum zum Ausbrausen der Ueberfülle und zur endlichen Rückkehr in die Schranken muthigen Wetteifers angewiesen hätte, so wäre unser Schauspiel gewiß weiter gerückt, als es seitdem auf anderm Wege geschehen ist. Schröder, mit seinem hellen und durchdringenden Verstande, sah am tiefsten in die glücklichen Verhältnisse jener Zeit; und die heilweißagenden Konjunkturen benutzend, setzte er einen Preis auf das beste Schauspiel, als dessen Vorwurf ein Brudermord angegeben ward. Klinger's Zwillinge, ein tragisches Meisterwerk, errangen die Palme, der schwächere Julius von Tarent erhielt das Accessit. Der Wettkampf war aber noch nicht beendigt. Sechs bis acht Jahre später saß einer auf der Karlsschule, gedrückt und eingeengt von den Banden der Disciplin, ein Jüngling, der seinen Gefühlsstürmen Luft

machen, oder von ihnen erdrückt werden mußte. Der verdeutschte Shakspeare drang in seine Zelle, mit ihm jene beiden Preisstücke, er las damals fleißig die Bibel, die Geschichte von Kain und Abel hatte ihn tief ergriffen, die Idee des Brudermords erschütterte ihn immer mehr, da wurde er mit den beiden Veronesern und Richard III. bekannt — und die Räuber waren fertig. Anfänglich sollte ein „Student von Nassau," dann ein „Kosmus von Medizis" daraus werden, und selbst die Räuber waren ursprünglich zu einem Melodrama für Zumsteeg's Komposition bestimmt, wovon noch jetzt Reste vorhanden sind. Wer hätte denken sollen, daß das erste Produkt jugendlicher Schwärmerei, worin ein Schüler, ohne Welt- und Menschenkenntniß, und ohne andere Erfahrungen als die aus Kompendien geschöpften, von der Studirkammer aus über die höchsten Angelegenheiten der Menschheit entschied und richtete; und daß ein Buch, wofür sein Autor nicht einmal einen Verleger finden konnte, bald nach seiner Erscheinung einen Eindruck hervorbringen würde, der sich in der That schwer beschreiben läßt. Alles taumelte betroffen empor vor diesen phantastischen Schilderungen gigantischer Leidenschaften, mit diesen Sturmglocken hatte noch kein anderer Dichter in die Herzen geläutet, und unvernommen waren bisher solche Töne des Grauens, der Furcht und der Angst: ja, rief jeder, wie hier das Entsetzen wimmert, die Sehnsucht klagt und schluchzt, die Treue sich bewährt, die verirrte Größe in die Schranken der Gesetzmäßigkeit freiwillig zurückkehrt, während ein lebendiger Rachegeist vor den Füßen des Sünders und des Verworfenen, abmahnend und den drohenden Zeigefinger erhebend, eine Hölle aufthut; wie hier nur Poesie und Leben ist, nur Genialität und Nachdruck, und nichts von Schwäche und markloser Gebrechlichkeit: so, und nicht anders, will das deutsche Gefühl die Elemente seines Trauerspiels, auf diese Weise kann sich bald ein kräftiges Schauspiel bilden, wenn der Dichter nur seine rohe Kraft zügeln lernt, wenn sein Gold, von Schlacken gereinigt, lauter erglänzt, und er sich aus dem Nebel jugendlich durcheinander gewirrter Ansichten und Gefühle hinaufschwingt in die Sonnenheitre der wahren Kunst. Weniger, als das elektrisirte Publikum, waren Geistlichkeit und Polizei mit den Räubern zufrieden; man witterte Verführung, Täuschung und Schwindel aller Art, und als sich einige überspannte Jünglinge

fanden, die nach den böhmischen Wäldern zu ziehn Lust verspürten, wurde das Achselzucken der Aengstlichen zu einem Zetergeschrei über die Immoralität des Dichters, sein Ruf, seine Zukunft waren eine lange Zeit gefährdet, und seine objektiven Gebilde galten als Resultate seiner eigenen Charakterverwilderung; ja, ein Herder war so schwach, mit ihm wegen des Räuberliedes bitter zu rechten, — als ob es möglich wäre, den Raub- und Mordgesellen andere als Worte der Verworfenheit in den Mund zu legen; und als ob ein Kundiger sich's beigehn lassen dürfte, dem Dichter zurechnen zu wollen, was seine dramatischen Personen sprechen und thun! Diese Ansichten haben sich denn allerdings in neuerer Zeit zwar verloren, aber man hat dafür die Räuber auch so gut wie ganz fahren lassen; und da es jetzt zum Ton des Tages gehört, über den großen Schiller loszuziehn, so ist sein erstes Werk, eben weil er es selbst für ein ganz mißlungenes ausgegeben, den Angriffen der kritischen Freibeuterei am meisten preisgegeben. Möge sich ein besseres Urtheil darüber wiederherstellen lassen! Also zuvörderst Nachsicht für die offenbaren Fehler der Räuber, namentlich für die karrikirte Verzeichnung des lasterhaften Franz. Vollkommne Schurken, an denen kein gutes Haar, gehören vor das Forum eines Kriminalgerichts, nicht in die Tragödie. Was über oder unter dem Menschen steht, entrückt ihn der Kunstbeschauung, und das Häßlich-Schöne darf zum wenigsten nicht als ausgeartete Menschheit dargestellt seyn. Mit dem Titus Andronikus, einer Jugendarbeit Shakspeare's, sind wir in demselben Falle, uns von den blutigen Zügen einer abscheulichen Grausamkeit mit Abscheu wegwenden zu müssen. Und dennoch, wie unendlich weit steht Schiller's Koloß über der blutrünstigen Fratze des Engländers! — Mit Unrecht möchte man übrigens Schiller'n den Vorwurf machen, daß er in Erfindung neuer Qualen zur Folterung der leidenden Menschheit einen gewissen, nicht zu beneidenden, Inquisitionsscharfsinn offenbare: denn, was noch wenig bekannt ist, der Inhalt der Räuber ist nicht Schiller's Erfindung. Im Languedok ist der Fall wirklich vorgekommen, daß ein Sohn den Vater einsperrte, und desto eher zum Gebrauch seiner Güter zu gelangen, und in den Zeitungen ist hierüber viel gesprochen worden; so wie auch Dutens, ein verschollener Memoirenschreiber, den Vorfall ausführlich erzählt hat. Schon Reinhold Lenz benutzte ihn zu

einem kleinen unerheblichen Drama, das im 2. Bd. seiner Gesammtwerke enthalten ist. — Unendlich besser, und der poetischen Wahrheit näher tretend, ist die Charakteristik des Karl Moor. Der Sprung von dem liederlichen Studenten zum Räuber, und von dem ausgestoßenen verlornen Sohne bis zum Mörder, ist allmählig motivirt, und in der Steigerung liegt keine Lüge, wohl aber in der Peripetie des letzten Akts eine unendliche Aussöhnung mit Welt und Geschick. Ueberhaupt ist der Schluß zwar matter, aber edler als alles Uebrige gehalten, und auch der Tod der Liebe erscheint einigermaaßen als Versöhner und Reiniger, indem der große Verbrecher sich über den gewöhnlichen Verbrecher aus Rachsucht stellt. Nur ein so edles Gemüth, wie das Schiller's, vermochte in die schreienden Dissonanzen der ersteren Akte das Adagio einer begütigenden Katastrophe hineinzuspielen; und wie wenig dieß einem andern, minder von der Natur bevortheilten Geiste so gelungen sein würde, wie ihm, beweis't die Legion von verunglückten Stücken, die aus den Trümmern der Räuber hervorkrochen, und namentlich jener Flodoardo-Abellino. —

Amalia verdient nur als weibliches Seelengemälde Lob, da sie weder dramatisch in die Begebenheiten eingreift, noch sich des passiven Zustandes anders als durch einen erbettelten Tod erwehren kann. Wichtiger ist dieser Charakter, wenn wir ihn als Pol der übrigen weiblichen Schilderungen betrachten, die Schiller nachher entwarf. Er brachte durch seine Amalie eine neue Ansicht der Liebe in die deutsche Poesie. Einem sonderbaren Wechsel sind die Ansichten über Liebe und Ehe bei den deutschen Dichtern unterworfen gewesen. Die ältesten Deutschen mißhandelten die Frauen, verspielten, und brauchten sie als Sklavinnen. Im Mittelalter, namentlich im 13. Jahrhundert, ist dieß Gefühl in allen Dichtungen galant-sittlich ausgesprochen, ohne Rückhalt der Worte, Liebe und Genuß sind einerlei, und beide werden mit aller Gluth der Imagination ausgemalt, am dichterischesten im Tristan. Dieselbe Ansicht finden wir bei den Meistersängern, nur ist Alles nach gröberm Schnitt eingerichtet, man genießt die Liebe, beschmutzt sie aber durch grobe Zoten, gefällt sich in lauter Unfläthigkeiten, und alle Schwänke und Possen der damaligen Zeit sind nichts als ein Gebräu von Vergehungen zwischen Pfaffen und Bauersfrauen, Edelknaben und Fräuleins. In der darauf folgenden schlesischen Periode ist dieß Gefühl in der Dichtkunst ganz entartet,

und gleichbedeutend mit thierischer Wollust. Die Meistersänger scherzten plump, die Lohensteiner zwar feiner, aber so strotzend von Liederlichkeit, daß man ihre Gedichte nicht ohne Ekel lesen kann. Die Dichter der Wieland'schen Epoche scherzten wie die Franzosen mit der Liebe, Goethe sprach alle ihre Eigenheiten aus, und erst Schiller veredelte sie und wies ihr einen reinsittlichen Charakter an. An Schiller hat man sich seither in der Regel gehalten, doch durchkreuzt sich auch ein seltsames Widerspiel von Sittlichkeit und Schlechtigkeit, von Ueppigkeit und Prüderie, in den neuesten Schauspielen und Romanen. — Maximilian von Moor ist schon eine tadellosere Zeichnung, die uns wechselweise mit Mitleid und Schrecken erfüllt. In's Innerste der Seele schneidend ist sein Wehruf, wenn er sich die Geschichte von Jakob und Joseph aus der Bibel vorlesen läßt; und nur die grelle Unwahrscheinlichkeit, daß Karl Moor den Abschied an Amalien mit Blut auf sein Schlachtschwert geschrieben haben soll, erinnert uns bei dieser erschütternden Stelle an eine trübe Wirklichkeit. In der ersten Scene, worin der alte Moor auftritt, findet man eine Stelle, die auf einem verlornen Posten steht. Sie heißt: „Die Sünden seiner Väter werden heimgesucht im dritten und vierten Glied — laß ihn vollenden" und läßt vergebens vermuthen, der Dichter habe eine Schicksalstragödie bezweckt, worin alte Schuld durch blutige Sühne getilgt werde, etwa wie in dem, vom Rosenroth der Poesie umleuchteten Calderonschen Räuberstücke „die Andacht zum Kreuz," und in der, nach diesem Vorbilde gedichteten Ahnfrau. In der Abstufung der Banditentemperamente, in der Schilderung ihrer Verworfenheit, und des Restes von Tugend, der ihnen noch anklebt und sie nicht unter die Zahl gemeiner Bösewichte herabsinken läßt, vorzüglich aber in dem boshaften Humor, der sie bekleidet, und der ihnen selbst eine gewisse Zuversicht auf ein Gauner-Fatum (1, 2) beibringt, zeigt sich der Dichter schon als Portrait-Maler, der seine Physiognomien treffend aufzufassen weiß. — Die Nebenpersonen in den Räubern sind nicht ganz ohne Zweck eingeschoben, theils um irgend einer Laune Luft zu machen, oder eine Ansicht, z. B. über religiöse Angelegenheiten, aussprechen zu können. Die Geschichte des Kosinsky scheint mir der verunglückteste Theil des Stücks: solche Maitressengeschichten sind nur bei Kotzebue und Clauren wahrscheinlich. — Was nun das Dramatische und Scenische

betrifft, so ist zwar die Exposition deutlich, die Steigerung wohl vorbereitet, die Katastrophe am rechten Orte angebracht, doch merkt man die sichtliche Verlegenheit des Dichters, mit seinem Stoff hauszuhalten, das Einzelne gehörig zu vertheilen, und eine Begebenheit nicht durch die andere zu erdrücken: daher auch die räumliche und Zeitausdehnung des Stückes, das zwei Jahre umfaßt. Des Lokalen wollen wir nicht einmal gedenken, eben so wenig der vielen Anachronismen, noch auch der außer Augen gelassenen Beobachtung der Sitten und Zeitverhältnisse, aus welchem letztern Uebelstande das seltsame Mißverhältniß entstanden ist, daß das Stück, welches während des siebenjährigen Krieges und in Sachsen, Schwaben, Franken und Böhmen spielt, auf dem Theater gewöhnlich im spanischen Kostüm gegeben wird. Der Mangel an dramatischer Routine ist in der Zeichnung des Franz am fühlbarsten, indem dieser, der doch die Maschine aller Intriguen leiten soll, in der That gar nicht handelnd eingreift, vielmehr in langausgesponnenen, an überspannten Philosophemen reichen Monologen immer nur Entschlüsse ausbrütet, und die gefaßten durch den dritten Mann zur Ausführung bringen läßt. — In der Sprache ist der Bibelausdruck Luther's unverkennbar; und wie dieser energische Mann durch die Uebersetzung des Testaments ein Deutsch aufgebracht hat, worin, nach langer Verschlechterung, der deutsche Laut wiederum würdig und feierlich, süß und lieblich, fromm und begeistert, nachdrücklich und einschmeichelnd ertönen konnte, so begann der Schiller'sche Wohllaut sich schon in den Räubern mit körniger Kraft entgegenzustemmen so der Gottsched'schen Verwässerung wie der Gellert'schen Verzärtelung, und aus diesen jugendlich gährenden Massen entwickelte sich allmählig der gereinigte volle Klang unserer jetzigen Schriftsprache. Allein nicht nur in Deutschland haben die Räuber, auf der Bühne wie im Leben, durch Anregungen und Nachwehen ein bedeutungsvolles Dasein bezeichnet: auch im Auslande setzten sie ihre Wirkung auf das Volk fort. Mit großer Begeisterung wurde das Stück in der englischen Uebersetzung 1792 zu London empfangen, und später, 1800, erschien eine zweite englische Uebertragung von Benj. Thompson. Zu Paris bearbeitete es de la Marteliere, auf Beaumarchais Rath, zu revolutionären Zwecken, und schrieb, als sein Werk allgemeinen Beifall fand, eine Fortsetzung desselben unter dem Titel:

Le tribunal redoutable, ou la Suite du Robert des Brigands (so hieß der erste Theil), Paris 1793. — Unter den deutschen Bearbeitungen für die Bühne, ist die von Plümicke (Berlin 1793) die berüchtigste: die Musik zu den einzelnen Gesängen komponirte Zumsteeg. — Wie viele seltsame Aussprüche über die Räuber in Recensionen und Moralschriften auch verlautet sein mögen, so ist folgender doch wohl der seltsamste. Hans Edler von Puttlitz, auf Pankow in der Priegnitz, in seiner Gegend der gelehrte Baron genannt, meinte: „Wer die Räuber schreiben könnte, mit dem möcht' er nicht allein durch den Wald gehn!" So meldet St. Schütze im 4. Jahrgang des Neuen Nekrologs der Deutschen, Ilmenau 1828, Th. II. S. 605. Als Darsteller des Franz Moor haben sich Iffland, Ochsenheimer und Devrient den berühmtesten Namen erworben. Ueber die Leistung des letztern steht ein schönes Urtheil in Klingemann's Kunst und Natur Bd. III. S. 344. Iffland war der Erste, der diese Rolle milderte und veredelte; die Lappländernase, das Mohrenmaul und die Hottentottenlippen, worüber Franz klagt, selbst die rothe Perücke, fielen weg, und nicht durch äußere Grimasse, sondern von Innen heraus, sollte dem Bösewicht das Schandmal aufgedrückt werden: in widerlichen Scenen spielte er sogar gegen die Angabe des Dichters, und wohl fühlend, daß nichts das Auge des Zuschauers so sehr verletzt, als sehn zu müssen, wie ein Kind an den heiligen Körper des Vaters die Hand legt, stieß er seinen Vater in der Sterbescene nicht in den Sessel zurück, sondern reckte blos, als wolle er es thun, die Hände krampfhaft gegen ihn aus, fuhr aber sogleich wieder zurück und entfloh.

2. Die Verschwörung des Fiesko, Trauerspiel. — Der Ton der Räuber hallt im Fiesko nach, aber gebrochen und gemäßigter. Die Phantasie, welche in jenem Stücke an übertriebenen und unnatürlichen Gebilden ihre Kraft verschwendete, ist hier durch die Schranke eines von der Geschichte gegebenen Stoffes *) etwas eingeengt, aber nicht gefesselt, indem sie jeden Augenblick Miene macht, sie zu überspringen und sich in dem unermeßlichen Reich idealer Größe zu verlieren. Sch. wollte in diesem Stück ein Opfer der Kunst

*) Niklas Vogt, damals Prof. in Mainz, ließ, wie er mir mehrmal erzählte, durch den Schauspieler Hert in Berlin Schiller'n den Stoff zu Fiesko angeben.

und Kabale in politischer Rücksicht malen; aber er hat sich, seinem eigenen Geständnisse gemäß, einen Vorwurf gewählt, dem er damals noch nicht gewachsen war, und so schildert er Menschen, die, nach seiner Zeichnung, nie gelebt haben, und Staatsverhältnisse, die reine Chimäre sind. Er wollte, von Tyrannenhaß durchglüht, ein sogenanntes republikanisches Trauerspiel schreiben, und hing diesen Fiesko zwischen die irdische Region der Sinnlichkeit und seinen erträumten Freiheitshimmel als das überspannte Abbild eines nobeln Citoyen aus den Revolutionskriegen. Nur Verrina wandelt auf festen Füßen, in seinen Reden brennt das dunkle Feuer der Wuth gegen politische und moralische Unterdrückung aller Art, und in seinen Handlungen erkennt man einen leuchtenden Abglanz jener Heldenrömer, die ihr Vaterland über Alles liebten und deren Namen von der Geschichte verewigt werden. Neben Verrina ist der Mohr am besten gezeichnet: ein liebenswürdiger Schurke, der bei aller Spitzbubennatur, wie Falstaff, belustigt und durch einen Anflug von Humor ergötzt. Die Charaktere der Weiber sind ohne Glück behandelt. Wie wenig befriedigt uns diese buhlende Giftmischerin Julia! Wie undramatisch, ja wie empörend ist der unmotivirte Zufallstod der duldenden Eleonore! Die Scenen zwischen Bertha und ihrem Vater im Anfange werden durch undelikate Ausdrücke verleidet, an denen das Stück überhaupt reich ist. Die Fabel, welche der Held des Stücks den eindringenden Bürgern erzählt, ist zwar etwas derb, aber von schlagendem Eindruck, und erinnert an einen ähnlichen, von Livius erzählten Vorfall aus der römischen Geschichte, als das Volk auf den heiligen Berg entwichen war. In gleichem lobenswerthen Geiste ist die Scene mit dem Maler Romano. Ueberspannt sind die Monologe, namentlich derjenige, wo Fiesko im Anschaun seines von der Morgensonne beleuchteten Genua weilt (III, 2). Unästhetisch wirkt die Scene, wo die Sinnenlust Julia's den Gegenstand ihres Verlangens auf etwas sehr faßliche Art reizt (IV, 2). Da sich im letzten Akt ohnehin eine große Menge kleinerer Scenen drängen und die Aufführung des Stücks erschweren, so ist der von dem neuesten Herausgeber der Schiller'schen Werke eingeschobene Auftritt (V, 8), welchen der Dichter im J. 1785 für das Leipziger Theater verfaßte, allenfalls zu entschuldigen; doch wird er durch die 15. Scene desselben Akts unnöthig, wo Verrina seinen Entschluß nochmals an

hingegeben, angeregt und bestimmt durch die, sie sei Verirrung oder Bahnbrechen gewesen, von seiner Zeit genommene Richtung, daß wir fast in jeder Figur desselben einen Repräsentanten der damals herrschenden und in einem jungen dichterischen Brausekopf noch nicht ganz geläuterten Ansichten und Ideen finden: die grelle Uebertreibung satanischer Höflinge im Präsidenten, die Werther'sche Vernichtungswuth im Ferdinand, die kränkliche Empfindelei im Charakter Luisens, die schroffe Trennung der Standesverhältnisse im Hofmarschall Kalb, der Schubarth'sche Tyrannenhaß in dem Bürgerpaar und dem fürstlichen Kammerdiener, und die Lessing'schen Gegensätze (Orsina und Emilia) der reinen und buhlerischen Liebe — ein Gegensatz, den Schiller fast durch alle seine Trauerspiele mit einiger Einförmigkeit durchgeführt hat — in Luise und Lady Milford. Wollte der Dichter, was er in den Räubern durch gigantische Größe über das Maaß des Irdischen hinweggerückt, mithin psychologisch versehen hatte, im Fiesko historisch wieder gut machen, so ist er bei aller Dichterkraft und Größe doch beidesmal den Extremen der Charaktere und Ideen so nah getreten, daß er selbst in Kabale und Liebe, worin er sich in das ruhigere Geleise des bürgerlichen Trauerspiels zurückzog, noch diejenige Unruhe und Unstätigkeit in Erfindung und Ausführung darlegte, welche sich mit der plastischen Gestaltung wirklicher Menschennaturen nicht verträgt. Daher die vielen Inkonsequenzen und Widernatürlichkeiten, welche selbst dem blödesten Auge in diesem Intriguengewebe auffallen müssen, und die uns den Tod der beiden Liebenden nur als aus dem Willen des Autors, nicht aber aus der unabänderlichen Nothwendigkeit der Verhältnisse und dem Rathschluß des Ewigen hervorgegangen darstellen. Mit den Worten »Schlange wenn du lügst« (III, 4) wendet sich die Intrigue zum Nachtheil der handelnden Personen um, und Alles wird unbegreiflich, unmöglich, ja Einiges widersinnig, wie z. B. der Glaube Ferdinands, Luise könne den Kalb lieben; das Niederschreiben des von Wurm diktirten Briefs; und die Dummheit, welche dem Major zugetraut wird, indem man ihm nicht so viel Verstand zumuthet, diesen haltlosen Trug zu durchschauen und zu zerreißen. Im Uebrigen sind die tausend Schönheiten des Stücks, eine Verherrlichung des Gedankens, daß die Liebe die letzte Hand an die Seelen legt, von jedermann, der seinen

Schiller liebt, zu tief gefühlt, es spricht sich allenthalben so viel Poesie, Kraft und Fülle aus, alle Gesinnungen fliegen so dichterisch über den plumpen Gang der häuslichen Begriffe hinweg, daß wir nicht nöthig haben, der allgemeinen Bewunderung neue Worte zu geben. Im Auslande ist Kabale und Liebe weniger bewundert worden als die übrigen Dichtungen Schiller's (ein Deutscher und ein Engländer, Timäus und Lewis, übersetzten das Stück ins Englische, jener 1796 und dieser 1797; auch in's Spanische ist es übergegangen, und den Franzosen unter dem Titel „La fille du Musicien" vor einigen Jahren zugängig geworden), in Deutschland aber bleibt es vorzugsweise ein zu einer gründlichen Darstellung geeignetes Lieblingsstück. *)

4. Don Karlos, Trauerspiel. — Don Karlos ist zwar nicht aus Einem Guß, aber trefflich in seinen Theilen, und eröffnet den Reigen der versifizirten Trauerspiele, womit Sch., nachdem er die in seinen drei ersten Kraftversuchen eingeschlagene Bahn verlassen, die höhere Kunstregion betrat. Weil es für die Darstellung an einem Abende fast zu groß, und dabei mehr die Verwirklichung einer Idee, als die Idee der dramatischen Wirklichkeit im Auge hat, nannte der Verf. es selbst »ein dramatisches Gedicht«. Die drei ersten Akte gehören einer andern Periode an, als die beiden letzteren: in den ersteren ist Karlos der Hauptheld, mit der Unterredung zwischen Philipp und Posa (III, 10) ändert sich der Plan, das Stück erleidet einen sichtlichen Umschwung, Karlos, für den der Dichter sein Interesse unterdessen verloren, tritt zurück, und Marquis Posa,

*) Es ist bekannt, daß sich in der Rolle der Luise die verstorbenen Künstlerinnen Krüger und Bethmann am meisten ausgezeichnet. Kotzebue warf (einer mündlichen Erzählung nach) der letztern einmal vor, sie lasse sich als Luise von ihrem natürlichen Gefühle zu sehr beherrschen und hinreißen. Den Gegenbeweis hiervon lieferte die Künstlerinn ihm dadurch, daß sie ihn zu sich auf's Theater einlud, ihn bei der Scene, wo Wurm ihr den Brief diktirt, neben sich hinter die Koulissen postirte und ihm, während ihres mit der größten Kunst inzwischen fortgesetzten, und mehrmals durch Beifallsbezeugungen unterbrochenen Spieles, ein Billet adressirte, worin sie ihn unter Angabe aller einzelnen vorzufindenden Gerichte zum Abendessen einlud, um alsdann sein Urtheil zu widerrufen.

der mit Recht bewunderte Idealist, nimmt seine Stelle ein. Im Charakter dieses Posa lebt Schiller's göttliche Ahnung einer freien Welt, von der er in seinen jüngeren Jahren immer beseelt gewesen, wieder auf, an seinen Freiheitstraum knüpft er, mit genauer Kenntniß des Katholizismus in Spanien, seinen Haß gegen jede geistige Unterdrückung, stellt dieser gegenüber das tragische Gewirre unglückseliger Leidenschaften, webt die tausend Intriguen eines verrufenen Hofes hinein, und liefert so sein blühendes, den reineren Kunstforderungen genügendes erstes Bühnenwerk. Philipp der Zweite erscheint hier mehr beweinenswerth, als abscheulich, und absichtlich ist Alles vermieden, wodurch er zum gemeinen Tyrannen herunterſinken könnte. In der Elisabeth stellt Schiller, nach der Leonore im Fiesko, zum zweitenmal die edlere weibliche Natur in ihrer siegenden Unschuld dar. Dramatischer wäre es freilich gewesen, wenn der Dichter die Liebe Elisabeth's zu ihrem Stiefsohne, anstatt sie nur ahnen zu lassen, deutlich ausgesprochen, und davon Veranlassung genommen hätte, die Königin in der höchsten Entsagung und in dem Opfertode des eigenen Herzens darzustellen. Die im Uebrigen sehr brave Scene (IV, 9) im Kabinet Philipp's, wo sie zu Boden stürzt, leidet durch die mehrmalige Anredeformel „Madame" nicht wenig, denn der tragische Reifrock und der Stelzenkothurn aus den Tagen Ludwig's XIV. wird unwillkürlich sichtbar. Wer den historischen Charakter des Karlos genauer kennt, muß Gott danken, daß er hier im veredelten Wesen erscheint: aber selbst in der Metamorphose wird seine erhitzte Schwärmerei oft zur völligen Charakterlosigkeit; so will er, nachdem Posa, Eboli und Lerma das Geheimniß seines Herzens zu wissen bekommen, dieses unaufgefordert auch noch dem Prior des Karthäuserklosters aufdringen (II, 14), obgleich dieser sich dafür bedankt, und sich selbst für einen abgelebten Schatten erklärt. In den Scenen mit der Prinzessin Eboli muß man bedauern, daß verirrte Sinnlichkeit, mit wie feurigem Pinsel sie auch gemalt sei, doppeltermaßen zur Karrikatur wird, wenn sie die Linie der Wahrheit überschreitet: man kann dabei nur das Kolorit, nicht immer den Künstler bewundern. Der Charakter des Posa ist schön, didaktisch-groß gehalten, aber nicht immer leicht aufzufassen, selten dem Ideale gemäß darstellbar: unverkennbar ist dieser Maltheserritter das Organ der

Gesinnungen, welche in des Dichters eigener Brust lebten, und wir ehren seine Jugendträume, indem wir uns an den erhabenen Lehrern des Marquis erlaben. Den Kantischen Idealismus, dem Schiller anhing, hat er aus dem philosophischen System in die vortrefflichsten Verse umgeschrieben. Alba wandelt als Löwe in der Höhle, nicht im düstern Raubwald. Domingo streift nicht selten an das Plumpe, und findet zum Glück an dem Großinquisitor einen eindringendern Repräsentanten des spanischen Fanatismus. Schiller's Briefe über Don Karlos bezeugen, wie sehr der Dichter über seine eigenen Geisteswerke zur Klarheit gekommen war. — Das Manuskript dieses Trauerspiels wurde von einem deutschen Fürsten aus Schiller's Nachlaß um einen hohen Preis erstanden. Ein Beispiel, wie wenig passend die Urtheile vielseitiger Stubengelehrten manchmal sind, gibt der Ausspruch Joh. Gottfr. Eichhorn's in seiner Literaturgeschichte (1799) S. 567: „Schiller's Don Karlos ist ein Familiengemälde, im handelnden Dialog durchgeführt, nicht zur theatralischen Vorstellung, sondern blos zum Lesen." Dr. Albrecht zu Hamburg übertrug den Don Karlos (Hamburg bei Vollmer 1808) für bequeme Komödianten in Prosa! — Englisch, London 1798. Holländisch, für das Theater verkürzt, von Westermann. — Elisabeth de France, tragédie par Alexandre Soumet, ist dem Schiller'schen Karlos nachgebildet. Der Globe hat folgendes schöne Urtheil, bei Gelegenheit der Beurtheilung dieses Stücks, über Schiller ausgesprochen: »Dieser große Dichter idealisirt mehr als ein anderer seinen Gegenstand. Ganz reflektirendes Genie, lyrischem Träumen hingegeben, erfaßt er irgend eine Idee liebevoll; lange betet er sie an in der Abstraktion, und bildet sie langsam nach und nach als symbolische Person aus, dann auf einmal mit entflammter Einbildungskraft bemächtigt er sich der Geschichte, und wirft den Typus hinein, den er ersonnen hat. Eine Epoche, ein Ereigniß, ein Mensch wird wie durch Zauberei der Ausdruck seines geliebten Gedankens; wirkliche geschichtegemäße Thaten, Charaktere, Gefühle, Leidenschaften und Vorurtheile jener Zeiten, Alles modelt sich nach dem Bilde, das er im Grunde seines Herzens trägt, Alles bildet sich um, indem es von da zurückstralt." — Ueber einen verballhornten Schluß des Don Karlos (von welchem »Theaterlump« er herrührt, weiß ich nicht), wonach das Stück früher

hin und wieder gespielt wurde, hat sich Näke, Prof. der Eloquenz zu Bonn, in einem Programm zum Lektionskatalog vom Sommer 1823 ausgesprochen. — F. Ries hat eine Ouvertüre zum Don Karlos komponirt, die auf dem Niederrheinischen Musikfest zu Köln 1828 zum erstenmal aufgeführt wurde.

5. Wallenstein, dramatisches Gedicht. — I. Wallenstein's Lager, Vorspiel. — Wenn man auch bei Schiller's Wallenstein den strengen Begriff der griechischen Trilogie, der Einheit und Vollendung aller Theile in sich schließt, entfernen muß, so möchte, was auch schon Böttiger angedeutet hat, der erste Theil desselben mit einem Zweige des griechischen Schauspiels, von dem freilich zu sparsame Ueberreste vorhanden sind, um eine genauere Vergleichung anstellen zu können, dennoch am meisten Aehnlichkeit und Verwandtschaft haben; wir meinen mit dem satyrischen Drama. Der ganze Akt ist Erweiterung eines Prologs; die Betrachtung über das, was folgen soll, ist handelnd geworden, und durch ein geschickt entworfenes Lagertableau eröffnet sich uns eine überraschende Aussicht in die verwickelten Verhältnisse von Welt und Zeit während des dreißigjährigen Krieges. Das Bild ist frappant, grotesk, lebendig, Licht und Schatten sind wohlvertheilt, und das Kolorit könnte dem Gegenstand nicht angemessener sein. Soll Wallenstein's Lager aufgeführt werden, so kann dieß wohl nicht anders mit Beifall geschehen, als indem das große Tableau sich in verschiedene kleinere spaltet, die rasch aufeinander folgen und das Ganze lebendig und in voller Thätigkeit erhalten. — Der alte Weimaraner Schauspieler Genast soll die Kapuzinade am besten, und zu Schiller's Freude so gegeben haben, wie er sie sich gedacht. Man macht aus der Kapuzinade gewöhnlich die Predigt eines unverständigen Bettelmönchs, nicht wissend, daß in diesem Tone die berühmtesten Kanzelredner jener Zeit gegen Thorheiten und Schlechtigkeiten eiferten. Dieselben wollten im Volkston auf das Volk wirken, und da sich auch der Religion eine heitere Seite abgewinnen läßt, so verschmähten sie nicht, manche Lehren derselben im humoristischen Gewande vorzutragen. Dieser gutmüthige und freundliche Humor spricht sich am sinnigsten in den Predigten Ulrich Megerle's aus, ihn hat Schiller bei seiner Lagerpredigt bestimmt im Auge gehabt, die, von diesem Standpunkt aus betrachtet,

als ein Beitrag zur Zeitcharakteristik angesehen, und in religiöser Hinsicht nicht verletzend sein kann. Einzelne Stellen aus der Kapuzinerpredigt lassen sich sogar bis auf den Wortausdruck im Abraham a Santa Klara nachweisen. So heißt es in seiner Sonntagspostille: „Ich nicht, ich nicht! wie ich sag', ich nicht! Saul hat laut der heil. Schrift seines Vaters Esel gesucht und gefunden! ich nicht. Das Weib im Evangelio hat den verlornen Groschen gesucht und gefunden — ich nicht. Maria und Joseph haben den zwölfjährigen Jesum gesucht und gefunden — ich nicht. Ich habe lang und aber lang einen guten, redlichen, treuen und beständigen Freund gesucht, aber nicht gefunden u. s. w.« — Eine geistreiche Parodie dieser Kapuzinade ist Sperling's Theaterpredigt von J. Schütz in Solbrig's Almanach der Parodieen und Travestieen auf das J. 1826. Denselben Zweck verfolgt Fr. Steinmann's Parodie als »Prolog zu dem Drama: Der gestiefelte Affe«. Siehe dessen Narrenbibliothek, Berlin 1827. H. I. Als die Weimar'schen Freiwilligen im Freiheitskriege ausmarschirten, dichtete Göthe eine auf diese Gelegenheit bezügliche Scene (Werke, A. L. H. Bd. IV, S. 216), worin das Abschiedslied des Sängers nicht ganz ungewöhnlich, sonst aber wenig Ausgezeichnetes ist. Göthe ließ damals seinen Sohn mitmarschiren, aber bald wieder umkehren.

II. Die Pikkolomini, Schauspiel. — Die Scene erweitert sich, und der tragische Ausgang der Begebenheiten im Leben Wallenstein's, seiner Familie und Anhänger wird vorbereitet. Er selbst, der seltsam große Held, tritt auf den Schauplatz der Begebenheiten, zwar noch spielend mit seinen Planen und Entwürfen, aber doch mit jenem großartigen Ausdruck der Gesinnungen, der es überall gewahren läßt, welche Verheerungen dieser jetzt mit Rauch und Asche um sich blasende Vesuv anrichten könne, wenn er die kochende Lava seines Zornes auf seine verdorrten Umgebungen auswirft. Sein Schwanken ist nicht die zauberhafte Ungewißheit eines Befangenen, der nicht weiß was er will: es ist das Bewußtsein des Löwen, der überzeugt ist, daß man ihn schon an der Klaue erkennen würde, wenn er sie dereinst über die Welt ausstreckt; und Sch. ist daher von dem Vorwurfe freizusprechen, er habe durch eine unbestimmte Zeichnung dem ersten Erscheinen seines Helden geschadet. So wie Wallenstein in dem Augenblicke, wo dieses Stück spielt,

den Lauf der politischen Verhältnisse richtet, so steht ihm zur Seite ein alter finstrer Magus, (Zeno, ein seiner Zeit berühmter Jesuit) und forscht aus dem irdischen Gewirre dem Gange der Sterne und Planeten nach: ihr Standpunkt hat sich von Jugend an auf das Leben des Herzogs einflußreich geäußert; wie durfte daher der astrologische Wahn in diesem Stücke fehlen, das überall das Walten eines strengen Geschicks andeutet. Es verkettet und entwirrt die Begebenheiten, geht bald als finstrer Geist im Saale um, und tritt bald als offenbarer Lenker der Geschichte auf. Unübertrefflich ist, was in der 4. Scene des 3. Akts über Sterndeutung gesagt wird; ebenso herrlich, ein Muster der dichterischen Beredtsamkeit, was Max (I, 4) in einer meisterhaften Scene, die den Krieg und Frieden parallelisirt, zum Lobe Wallenstein's sagt. Am wenigsten können wir in diesem Theile über die Terzky's ein Urtheil gewinnen; doch steigert dieses die Erwartung auf das Folgende. Die Trinkscene am Ende des 4. Akts verräth, wie sehr Sch. der Mann war, dessen kühner Geist ein in jeder Hinsicht vollendetes Militairstück in's Leben zu führen vermochte; auch hat er bei dieser Partie die Geschichte als treue Helferin genommen, deren Freunde ihm noch mehr danken würden, wenn er, der Andeutung eines verehrten Kritikers gemäß, sich nicht blos auf die Dramatisirung der Katastrophe im Leben Wallenstein's beschränkt, sondern den ganzen dreißigjährigen Krieg in seine Dichtung hineingezogen hätte. Doch kann dieß immer nur ein Wunsch für, nicht ein Tadel gegen Sch. sein, da es unsinnig wäre, demselben vorzuwerfen, daß er Dieses oder Jenes unterlassen, was ein anderer großer Dichter unter anderen Umständen, z. B. Shakspeare in seinen Königsstücken, gethan.

III. Wallenstein's Tod, Trauerspiel. — Ein Werk, »das Pallas gleich entsprungen in Waffen uns der Weisheit Wort verkündet,« wie Riemer in seinem Prolog zu demselben sagt. Ein vortreffliches Nationalwerk, die erste deutsche Schicksalstragödie. Wallenstein, hin und her kämpfend mit seinen dunkeln Planen und Entwürfen, trägt, indem er es versucht, sein Schicksal in sich, die Verwickelungen des Zufalls bilden sein Fatum, und die Erinnye, die er gedacht, steht leibhaftig vor ihm, zum Zeichen, des Menschen Leidenschaft sei sein Schicksal. Wallenstein erkennt erst später, was des Sterblichen Tage leite; früher war er noch dem astrologischen

Tag legt. Auch kleben dem Stück allerlei Spuren der damals dominirenden Dichterschule an: dem Personenregister sind z. B. Notizen über Spiel und Kostüm nach der Manier Iffland's angehängt, und bei jeder neuen Rede findet sich auch eine neue Parenthese. Eine derselben ist lächerlich, sie heißt: Alle Nobilis erblassen, Fiesko selbst verändert die Farbe. In allen Gesprächen ist der Pathos vorherrschend, Fiesko bedient sich selbst in seinem Kommando an die Diener einer fast schwulstigen Bildersprache (z. B. I, 4: Der Boden meiner Zimmer lecke ägyptischen Nektar u. s. w.). Unangenehm ist es, daß das Trauerspiel mit dem Wortspiel »Ertrunken« und »Ertränkt« endigt. — A. W. Schlegel hat den Fiesko sehr heruntergewürdigt. Unbefangenere Urtheile haben zwar die Mängel dieses Trauerspiels nicht verdecken wollen, aber seine Schönheiten nicht verkannt. — Ein Deutscher Namens Nöhden hat das Stück in's Englische übersetzt, London 1796 (unter der Chiffre G. H. N.). Ancelot bearbeitete es für Paris (1825); in seiner Uebersetzung wird Fiesko von Verrina erstochen; es wäre ja möglich gewesen, sagen die Spötter, daß Fiesko schwimmen gekonnt, und dann würde die Katastrophe über den Haufen geworfen. Gianettino und Julia fehlen ganz. Plümicke, der auch die Räuber verunstaltete, gab 1792 eine Bearbeitung des Fiesko zu Breslau heraus. Noch ist ein dramatisches Gedicht: Fiesko von Karl Schreiber (Zürch 1804) hier anzuführen. Der unglückseligen Idee G. Reinbeck's, den Schiller'schen Fiesko in Verse umzuarbeiten (Koblenz 1822) kann man nur lächelnd gedenken. Ehe er die ganze Arbeit im Drucke herausgab, theilte er einige Probescenen in dem „Taschenbuch für Schauspieler von Lembert« mit, hoffend, die Bühnendirektoren würden bei künftigen Aufführungen des Fiesko auf seine Bearbeitung (auch Umänderungen des Scenengangs und Weglassungen wurden vorgenommen) reflektiren. Dieser gute Mann muß die Bequemlichkeitsliebe der deutschen Schauspieler schlecht kennen! Von welchem Kaliber seine Jamben sind, mögen drei Einleitzeilen zeigen:

Vor meinen Augen! die stadtkund'ge Kokette!
Im Angesicht von Genua's ganzem Adel!
Vor meinen weinenden Augen, Rosa — Bella!

3. Kabale und Liebe, Trauerspiel. — In keinem seiner Stücke zeigt sich der Dichter, selbstständige Größe verkennend, so

hingegeben, angeregt und bestimmt durch die, sie sei Verirrung oder Bahnbrechen gewesen, von seiner Zeit genommene Richtung, daß wir fast in jeder Figur desselben einen Repräsentanten der damals herrschenden und in einem jungen dichterischen Brausekopf noch nicht ganz geläuterten Ansichten und Ideen finden: die grelle Uebertreibung satanischer Höflinge im Präsidenten, die Werther'sche Vernichtungswuth im Ferdinand, die kränkliche Empfindelei im Charakter Luisens, die schroffe Trennung der Standesverhältnisse im Hofmarschall Kalb, der Schubarth'sche Tyrannenhaß in dem Bürgerpaar und dem fürstlichen Kammerdiener, und die Lessing'schen Gegensätze (Orsina und Emilia) der reinen und buhlerischen Liebe — ein Gegensatz, den Schiller fast durch alle seine Trauerspiele mit einiger Einförmigkeit durchgeführt hat — in Luise und Lady Milford. Wollte der Dichter, was er in den Räubern durch gigantische Größe über das Maaß des Irdischen hinweggerückt, mithin psychologisch versehen hatte, im Fiesko historisch wieder gut machen, so ist er bei aller Dichterkraft und Größe doch beidesmal den Extremen der Charaktere und Ideen so nah getreten, daß er selbst in Kabale und Liebe, worin er sich in das ruhigere Geleise des bürgerlichen Trauerspiels zurückzog, noch diejenige Unruhe und Unstätigkeit in Erfindung und Ausführung darlegte, welche sich mit der plastischen Gestaltung wirklicher Menschennaturen nicht verträgt. Daher die vielen Inkonsequenzen und Widernatürlichkeiten, welche selbst dem blödesten Auge in diesem Intriguengewebe auffallen müssen, und die uns den Tod der beiden Liebenden nur als aus dem Willen des Autors, nicht aber aus der unabänderlichen Nothwendigkeit der Verhältnisse und dem Rathschluß des Ewigen hervorgegangen darstellen. Mit den Worten »Schlange wenn du lügst« (III, 4) wendet sich die Intrigue zum Nachtheil der handelnden Personen um, und Alles wird unbegreiflich, unmöglich, ja Einiges widersinnig, wie z. B. der Glaube Ferdinands, Luise könne den Kalb lieben; das Niederschreiben des von Wurm diktirten Briefs; und die Dummheit, welche dem Major zugetraut wird, indem man ihm nicht so viel Verstand zumuthet, diesen haltlosen Trug zu durchschauen und zu zerreißen. Im Uebrigen sind die tausend Schönheiten des Stücks, eine Verherrlichung des Gedankens, daß die Liebe die letzte Hand an die Seelen legt, von jedermann, der seinen

Schiller liebt, zu tief gefühlt, es spricht sich allenthalben so viel Poesie, Kraft und Fülle aus, alle Gesinnungen fliegen so dichterisch über den plumpen Gang der häuslichen Begriffe hinweg, daß wir nicht nöthig haben, der allgemeinen Bewunderung neue Worte zu geben. Im Auslande ist Kabale und Liebe weniger bewundert worden als die übrigen Dichtungen Schiller's (ein Deutscher und ein Engländer, Timäus und Lewis, übersetzten das Stück ins Englische, jener 1796 und dieser 1797; auch in's Spanische ist es übergegangen, und den Franzosen unter dem Titel „La fille du Musicien" vor einigen Jahren zugängig geworden), in Deutschland aber bleibt es vorzugsweise ein zu einer gründlichen Darstellung geeignetes Lieblingsstück. *)

4. Don Karlos, Trauerspiel. — Don Karlos ist zwar nicht aus Einem Guß, aber trefflich in seinen Theilen, und eröffnet den Reigen der versifizirten Trauerspiele, womit Sch., nachdem er die in seinen drei ersten Kraftversuchen eingeschlagene Bahn verlassen, die höhere Kunstregion betrat. Weil es für die Darstellung an einem Abende fast zu groß, und dabei mehr die Verwirklichung einer Idee, als die Idee der dramatischen Wirklichkeit im Auge hat, nannte der Verf. es selbst »ein dramatisches Gedicht«. Die drei ersten Akte gehören einer andern Periode an, als die beiden letzteren: in den ersteren ist Karlos der Hauptheld, mit der Unterredung zwischen Philipp und Posa (III, 10) ändert sich der Plan, das Stück erleidet einen sichtlichen Umschwung, Karlos, für den der Dichter sein Interesse unterdessen verloren, tritt zurück, und Marquis Posa,

*) Es ist bekannt, daß sich in der Rolle der Luise die verstorbenen Künstlerinnen Krüger und Bethmann am meisten ausgezeichnet. Kotzebue warf (einer mündlichen Erzählung nach) der letztern einmal vor, sie lasse sich als Luise von ihrem natürlichen Gefühle zu sehr beherrschen und hinreißen. Den Gegenbeweis hiervon lieferte die Künstlerinn ihm dadurch, daß sie ihn zu sich auf's Theater einlud, ihn bei der Scene, wo Wurm ihr den Brief diktirt, neben sich hinter die Koulissen postirte und ihm, während ihres mit der größten Kunst inzwischen fortgesetzten, und mehrmals durch Beifallsbezeugungen unterbrochenen Spieles, ein Billet adressirte, worin sie ihn unter Angabe aller einzelnen vorzufindenden Gerichte zum Abendessen einlud, um alsdann sein Urtheil zu widerrufen.

der mit Recht bewunderte Idealist, nimmt seine Stelle ein. Im Charakter dieses Posa lebt Schiller's göttliche Ahnung einer freien Welt, von der er in seinen jüngeren Jahren immer beseelt gewesen, wieder auf, an seinen Freiheitstraum knüpft er, mit genauer Kenntniß des Katholizismus in Spanien, seinen Haß gegen jede geistige Unterdrückung, stellt dieser gegenüber das tragische Gewirre unglückseliger Leidenschaften, webt die tausend Intriguen eines verrufenen Hofes hinein, und liefert so sein blühendes, den reineren Kunstforderungen genügendes erstes Bühnenwerk. Philipp der Zweite erscheint hier mehr beweinenswerth, als abscheulich, und absichtlich ist Alles vermieden, wodurch er zum gemeinen Tyrannen herunterfinken könnte. In der Elisabeth stellt Schiller, nach der Leonore im Fiesko, zum zweitenmal die edlere weibliche Natur in ihrer siegenden Unschuld dar. Dramatischer wäre es freilich gewesen, wenn der Dichter die Liebe Elisabeth's zu ihrem Stiefsohne, anstatt sie nur ahnen zu lassen, deutlich ausgesprochen, und davon Veranlassung genommen hätte, die Königin in der höchsten Entsagung und in dem Opfertode des eigenen Herzens darzustellen. Die im Uebrigen sehr brave Scene (IV, 9) im Kabinet Philipp's, wo sie zu Boden stürzt, leidet durch die mehrmalige Anredeformel „Madame" nicht wenig, denn der tragische Reifrock und der Stelzenkothurn aus den Tagen Ludwig's XIV. wird unwillkürlich sichtbar. Wer den historischen Charakter des Karlos genauer kennt, muß Gott danken, daß er hier im veredelten Wesen erscheint: aber selbst in der Metamorphose wird seine erhitzte Schwärmerei oft zur völligen Charakterlosigkeit; so will er, nachdem Posa, Eboli und Lerma das Geheimniß seines Herzens zu wissen bekommen, dieses unaufgefordert auch noch dem Prior des Karthäuserklosters aufdringen (II, 14), obgleich dieser sich dafür bedankt, und sich selbst für einen abgelebten Schatten erklärt. In den Scenen mit der Prinzessin Eboli muß man bedauern, daß verirrte Sinnlichkeit, mit wie feurigem Pinsel sie auch gemalt sei, doppeltermaßen zur Karrikatur wird, wenn sie die Linie der Wahrheit überschreitet: man kann dabei nur das Kolorit, nicht immer den Künstler bewundern. Der Charakter des Posa ist schön, didaktisch-groß gehalten, aber nicht immer leicht aufzufassen, selten dem Ideale gemäß darstellbar: unverkennbar ist dieser Maltheserritter das Organ der

Gesinnungen, welche in des Dichters eigener Brust lebten, und wir ehren seine Jugendträume, indem wir uns an den erhabenen Lehrern des Marquis erlaben. Den Kantischen Idealismus, dem Schiller anhing, hat er aus dem philosophischen System in die vortrefflichsten Verse umgeschrieben. Alba wandelt als Löwe in der Höhle, nicht im düstern Raubwald. Domingo streift nicht selten an das Plumpe, und findet zum Glück an dem Großinquisitor einen eindringendern Repräsentanten des spanischen Fanatismus. Schiller's Briefe über Don Karlos bezeugen, wie sehr der Dichter über seine eigenen Geisteswerke zur Klarheit gekommen war. — Das Manuskript dieses Trauerspiels wurde von einem deutschen Fürsten aus Schiller's Nachlaß um einen hohen Preis erstanden. Ein Beispiel, wie wenig passend die Urtheile vielseitiger Stubengelehrten manchmal sind, gibt der Ausspruch Joh. Gottfr. Eichhorn's in seiner Literaturgeschichte (1799) S. 567: „Schiller's Don Karlos ist ein Familiengemälde, im handelnden Dialog durchgeführt, nicht zur theatralischen Vorstellung, sondern blos zum Lesen." Dr. Albrecht zu Hamburg übertrug den Don Karlos (Hamburg bei Vollmer 1808) für bequeme Komödianten in Prosa! — Englisch, London 1798. Holländisch, für das Theater verkürzt, von Westermann. — Elisabeth de France, tragédie par Alexandre Soumet, ist dem Schiller'schen Karlos nachgebildet. Der Globe hat folgendes schöne Urtheil, bei Gelegenheit der Beurtheilung dieses Stücks, über Schiller ausgesprochen: »Dieser große Dichter idealisirt mehr als ein anderer seinen Gegenstand. Ganz reflektirendes Genie, lyrischem Träumen hingegeben, erfaßt er irgend eine Idee liebevoll; lange betet er sie an in der Abstraktion, und bildet sie langsam nach und nach als symbolische Person aus, dann auf einmal mit entflammter Einbildungskraft bemächtigt er sich der Geschichte, und wirft den Typus hinein, den er ersonnen hat. Eine Epoche, ein Ereigniß, ein Mensch wird wie durch Zauberei der Ausdruck seines geliebten Gedankens; wirkliche geschichtegemäße Thaten, Charaktere, Gefühle, Leidenschaften und Vorurtheile jener Zeiten, Alles modelt sich nach dem Bilde, das er im Grunde seines Herzens trägt, Alles bildet sich um, indem es von da zurückstralt." — Ueber einen verballhornten Schluß des Don Karlos (von welchem »Theaterlump« er herrührt, weiß ich nicht), wonach das Stück früher

hin und wieder gespielt wurde, hat sich Näke, Prof. der Eloquenz zu Bonn, in einem Programm zum Lektionskatalog vom Sommer 1823 ausgesprochen. — F. Ries hat eine Ouvertüre zum Don Karlos komponirt, die auf dem Niederrheinischen Musikfest zu Köln 1828 zum erstenmal aufgeführt wurde.

5. Wallenstein, dramatisches Gedicht. — I. Wallenstein's Lager, Vorspiel. — Wenn man auch bei Schiller's Wallenstein den strengen Begriff der griechischen Trilogie, der Einheit und Vollendung aller Theile in sich schließt, entfernen muß, so möchte, was auch schon Böttiger angedeutet hat, der erste Theil desselben mit einem Zweige des griechischen Schauspiels, von dem freilich zu sparsame Ueberreste vorhanden sind, um eine genauere Vergleichung anstellen zu können, dennoch am meisten Aehnlichkeit und Verwandtschaft haben; wir meinen mit dem satyrischen Drama. Der ganze Akt ist Erweiterung eines Prologs; die Betrachtung über das, was folgen soll, ist handelnd geworden, und durch ein geschickt entworfenes Lagertableau eröffnet sich uns eine überraschende Aussicht in die verwickelten Verhältnisse von Welt und Zeit während des dreißigjährigen Krieges. Das Bild ist frappant, grotesk, lebendig, Licht und Schatten sind wohlvertheilt, und das Kolorit könnte dem Gegenstand nicht angemessener sein. Soll Wallenstein's Lager aufgeführt werden, so kann dieß wohl nicht anders mit Beifall geschehen, als indem das große Tableau sich in verschiedene kleinere spaltet, die rasch aufeinander folgen und das Ganze lebendig und in voller Thätigkeit erhalten. — Der alte Weimaraner Schauspieler Genast soll die Kapuzinade am besten, und zu Schiller's Freude so gegeben haben, wie er sie sich gedacht. Man macht aus der Kapuzinade gewöhnlich die Predigt eines unverständigen Bettelmönchs, nicht wissend, daß in diesem Tone die berühmtesten Kanzelredner jener Zeit gegen Thorheiten und Schlechtigkeiten eiferten. Dieselben wollten im Volkston auf das Volk wirken, und da sich auch der Religion eine heitere Seite abgewinnen läßt, so verschmähten sie nicht, manche Lehren derselben im humoristischen Gewande vorzutragen. Dieser gutmüthige und freundliche Humor spricht sich am sinnigsten in den Predigten Ulrich Megerle's aus, ihn hat Schiller bei seiner Lagerpredigt bestimmt im Auge gehabt, die, von diesem Standpunkt aus betrachtet,

als ein Beitrag zur Zeitcharakteristik angesehen, und in religiöser Hinsicht nicht verletzend sein kann. Einzelne Stellen aus der Kapuzinerpredigt lassen sich sogar bis auf den Wortausdruck im Abraham a Santa Klara nachweisen. So heißt es in seiner Sonntagspostille: „Ich nicht, ich nicht! wie ich sag', ich nicht! Saul hat laut der heil. Schrift seines Vaters Esel gesucht und gefunden! ich nicht. Das Weib im Evangelio hat den verlornen Groschen gesucht und gefunden — ich nicht. Maria und Joseph haben den zwölfjährigen Jesum gesucht und gefunden — ich nicht. Ich habe lang und aber lang einen guten, redlichen, treuen und beständigen Freund gesucht, aber nicht gefunden u. s. w.« — Eine geistreiche Parodie dieser Kapuzinade ist Sperling's Theaterpredigt von J. Schütz in Solbrig's Almanach der Parodieen und Travestieen auf das J. 1826. Denselben Zweck verfolgt Fr. Steinmann's Parodie als »Prolog zu dem Drama: Der gestiefelte Affe«. Siehe dessen Narrenbibliothek, Berlin 1827. H. I. Als die Weimar'schen Freiwilligen im Freiheitskriege ausmarschirten, dichtete Göthe eine auf diese Gelegenheit bezügliche Scene (Werke, A. L. H. Bd. IV, S. 216), worin das Abschiedslied des Sängers nicht ganz ungewöhnlich, sonst aber wenig Ausgezeichnetes ist. Göthe ließ damals seinen Sohn mitmarschiren, aber bald wieder umkehren.

II. Die Pikkolomini, Schauspiel. — Die Scene erweitert sich, und der tragische Ausgang der Begebenheiten im Leben Wallenstein's, seiner Familie und Anhänger wird vorbereitet. Er selbst, der seltsam große Held, tritt auf den Schauplatz der Begebenheiten, zwar noch spielend mit seinen Planen und Entwürfen, aber doch mit jenem großartigen Ausdruck der Gesinnungen, der es überall gewahren läßt, welche Verheerungen dieser jetzt mit Rauch und Asche um sich blasende Vesuv anrichten könne, wenn er die kochende Lava seines Zornes auf seine verdorrten Umgebungen auswirft. Sein Schwanken ist nicht die zauberhafte Ungewißheit eines Befangenen, der nicht weiß was er will: es ist das Bewußtsein des Löwen, der überzeugt ist, daß man ihn schon an der Klaue erkennen würde, wenn er sie dereinst über die Welt ausstreckt; und Sch. ist daher von dem Vorwurfe freizusprechen, er habe durch eine unbestimmte Zeichnung dem ersten Erscheinen seines Helden geschadet. So wie Wallenstein in dem Augenblicke, wo dieses Stück spielt,

den Lauf der politischen Verhältnisse richtet, so steht ihm zur Seite ein alter finstrer Magus, (Zeno, ein seiner Zeit berühmter Jesuit) und forscht aus dem irdischen Gewirre dem Gange der Sterne und Planeten nach: ihr Standpunkt hat sich von Jugend an auf das Leben des Herzogs einflußreich geäußert; wie durfte daher der astrologische Wahn in diesem Stücke fehlen, das überall das Walten eines strengen Geschicks andeutet. Es verkettet und entwirrt die Begebenheiten, geht bald als finstrer Geist im Saale um, und tritt bald als offenbarer Lenker der Geschichte auf. Unübertrefflich ist, was in der 4. Scene des 3. Akts über Sterndeutung gesagt wird; ebenso herrlich, ein Muster der dichterischen Beredtsamkeit, was Max (I, 4) in einer meisterhaften Scene, die den Krieg und Frieden parallelisirt, zum Lobe Wallenstein's sagt. Am wenigsten können wir in diesem Theile über die Terzky's ein Urtheil gewinnen; doch steigert dieses die Erwartung auf das Folgende. Die Trinkscene am Ende des 4. Akts verräth, wie sehr Sch. der Mann war, dessen kühner Geist ein in jeder Hinsicht vollendetes Militairstück in's Leben zu führen vermochte; auch hat er bei dieser Partie die Geschichte als treue Helferin genommen, deren Freunde ihm noch mehr danken würden, wenn er, der Andeutung eines verehrten Kritikers gemäß, sich nicht blos auf die Dramatisirung der Katastrophe im Leben Wallenstein's beschränkt, sondern den ganzen dreißigjährigen Krieg in seine Dichtung hineingezogen hätte. Doch kann dieß immer nur ein Wunsch für, nicht ein Tadel gegen Sch. sein, da es unsinnig wäre, demselben vorzuwerfen, daß er Dieses oder Jenes unterlassen, was ein anderer großer Dichter unter anderen Umständen, z. B. Shakspeare in seinen Königsstücken, gethan.

III. Wallenstein's Tod, Trauerspiel. — Ein Werk, »das Pallas gleich entsprungen in Waffen uns der Weisheit Wort verkündet,« wie Riemer in seinem Prolog zu demselben sagt. Ein vortreffliches Nationalwerk, die erste deutsche Schicksalstragödie. Wallenstein, hin und her kämpfend mit seinen dunkeln Planen und Entwürfen, trägt, indem er es versucht, sein Schicksal in sich, die Verwickelungen des Zufalls bilden sein Fatum, und die Erinnye, die er gedacht, steht leibhaftig vor ihm, zum Zeichen, des Menschen Leidenschaft sei sein Schicksal. Wallenstein erkennt erst später, was des Sterblichen Tage leite; früher war er noch dem astrologischen

Wahn verfallen, in den Sternen wollte er, weil sie sich von Jugend auf einflußreich auf sein Leben geäußert, dem Walten des Geschicks nachspüren, und darum sehen wir ihn aus dem irdischen Gewirre dem Gang der Planeten nachforschen. Das Geschick, das in Wallenstein's eigner Brust ruht, geht tragisch in Erfüllung, während der Wahn und Trug, den er sich aus den Konjunkturen der Planetenbilder hergeholt, in einer räthselhaften Lüge, indem ihre Verheißungen mit der Wirklichkeit in den grellsten Gegensatz treten, sich selbst auflösen. So wird Wallenstein durch den Aberglauben an den Rand des Verderbens geführt, und durch sein inneres Schicksal getödtet. Als Mensch erweckt er in Allem, was er thut, unsere Achtung, da seine Fehler auf Rechnung seines Temperaments, nicht des Charakters fallen; als Feldherr scheint er manchmal zu mild, zu vertrauensvoll, aber darum, seinem geschichtlichen Namen nach, noch größer; musterhaft ist seine Unterredung mit Wrangel (I, 5), einzig der Auftritt mit den zehn Küraſſiren (III, 15), unnöthig ein ferneres Lob seiner Erzählung: »Es gibt im Menschenleben Augenblicke.« Es ist anerkannt, eine wie unbeschreibliche Kunst der Dichter in Schilderung des Max Pikkolomini und der Thekla (geschichtlich: Maria Elisabeth) entfaltete. Er hat sich durch dieses rührende Gedicht in den Herzen aller Liebenden einen ewigen Thron errichtet, und er selbst scheint von seinem Phantasiegebilde so ergriffen gewesen zu seyn, daß es seinem Herzen wehe that, die letzte Hand daran zu legen. Als Geisterstimme hat seine Thekla die Frage Derjenigen beantwortet, die die Heimath der Liebe nicht kennen. Doch ist Schiller von dem Vorwurfe nicht frei zu sprechen, daß Thekla's Erscheinung eine ganz lyrische ist, indem sie nie aus ihrem individuellen Gefühl handelnd heraustritt. Unbegründet jedoch scheint der Einwurf, die Liebe zwischen Max und Thekla sey nur als Episode eingeflochten. Hiergegen läßt sich fragen: soll nicht Wallenstein's Benehmen gegen seine Tochter eine bedeutende Richtung seines so oft blos von der schlimmen Seite beleuchteten Charakters aufhellen? knüpft Max nicht das Gewebe der Handlung, indem er, der Unverdorbene, was Klugheit und Bosheit ersonnen, in jugendlicher Kühnheit über den Haufen wirft, sich in den Tod stürzt, und des Fürsten Pikkolomini Nemesis, Wallenstein's Rächer wird? Seine Anhänglichkeit an letztern ist mit seltener Innigkeit geschildert, und

dadurch, daß ihm der Feldherr das größte Gegenvertrauen schenkt, wird er ein überall eingreifender, unentbehrlicher Theil des Gemäldes. — Schiller war als Dramatiker am glücklichsten in Schilderung der reinen frommen Liebe. Von der Amalia in den Räubern bis zur Bertha im Tell sind seine meisten Frauennaturen idealisirt. Die einzige Ausnahme macht Maria Stuart. Seine meisten Weiber erinnern an eigne oder fremde Gebilde. So ist die Herzogin Wallenstein nur ein Nachklang der Eleonore im Fiesko. Auch die Gräfin Terzky darf nicht zu den gelungenen Charakteren gerechnet werden; war ihre Mannweiblichkeit zu stark hervorgehoben, so ist es das Motiv ihres Todes um so weniger. — Zur Würdigung des Wallenstein ist in neuester Zeit, kritisch und antikritisch, mit doppeltem Eifer gestritten worden. Freilich fand sich dabei mitunter bewährt, was schon Solger (Nachlaß Bd. I. S. 16) notirte, »daß Schiller's Wallenstein das eigne Unglück gehabt habe, insipide Rezensenten zu finden.« Man vergleiche: Ueber Schiller's Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie, von W. Süvern, Berlin 1800. K. G. Fleischer bearbeitete den Wallenstein fürs Theater, Glogau 1802; eine ähnliche Bearbeitung »zur Aufführung eines Abends« erschien zu Mannheim 1802. Benjamin Constant, der eine Zeitlang in Deutschland lebte, hat den Wallenstein wacker in's Französische übersetzt und mit einer gehaltreichen Vorrede begleitet, worin er u. A. über deutsche und französische Begriffe von Liebe ein wahres Wort redet. Englisch, von Coleridge, London 1800. Ueber eine zweite englische Uebertragung (Edimburg 1827) macht Göthe (Kunst und Alterthum VI., S. 394) folgende interessante Bemerkungen: »Während der Arbeit an dieser höchst bedeutenden Trilogie kam ich dem Verfasser nicht von der Seite. Er hatte die Gabe, über das was er vor hatte, ja so eben arbeitete, sich mit Freunden besprechen zu können. Ein wunderbares Nachgeben und Verharren lag in der Natur seines ewig reflektirenden Geistes, störte seine Produktion keineswegs, sondern regelte sie und gab ihr Gestalt, wie aus unsrer durch zehn Jahre geführten Korrespondenz zu ersehen sein wird. Bracht' ich nun, nach seiner Vollendung, dieses dreifache Werk, gemeinschaftlich mit meinem Freunde auf das Theater, erduldete ich die Unbilden aller Proben, die Mühseligkeiten der ganzen Technik, den Verdruß, daß denn doch

zuletzt nicht Alles gehörig zur Erscheinung gelangte, wohnte ich so mancher Vorstellung in kritisch dirigirendem Sinne bei, klangen zuletzt die herrlichen Worte in des Schauspielers individuellem, nicht immer rein korrespondirenden Sprachton mir vor die Ohren, wußt' ich das Gedicht auswendig: so wird man mir verzeihen, wenn ich sage, daß es mir zuletzt ganz trivial und bedeutungslos ward, so daß ich es in vielen Jahren weder wiedersehen noch lesen mochte. Nun aber trat es mir auf einmal in der Sprache Shakspeare's entgegen, die große Analogie zweier vorzüglicher Dichterseelen ging mir lebhaft auf; es war das erste frische wieder, dasselbe in einem andern, und so neu, daß es mich wieder mit seiner völligen Kraft ergriff und die innerlichste Rührung hervorbrachte. Die Vorrede ist höchst bedeutend, indem ein tiefes Studium der Schiller'schen Werke daraus hervorgeht. Von dem Lager, das er nicht zu übersetzen wagt, gibt er historische Kenntniß, den Schlußgesang aber übersetzt er, und wir vernehmen ihn auf's Neue in fremder Sprache ebenso aufregend wie er vor Jahren auf uns wirkte.« — Heinrich Karl Ebell setzte den Monolog der Thekla in Musik, Berlin 1801. — Fr. Förster gab eine Sammlung von ungedruckten Briefen Wallenstein's an seine Generale, namentlich an Arnim, zu Berlin 1828 heraus. — Neuerdings hat Raupach den Wallenstein für das Theater bearbeitet, und nach seinen Anordnungen ist das Stück in Berlin gegeben worden.

6. Maria Stuart, Trauerspiel. — Erschien im J. 1800 zu Tübingen, und wurde am 18. Juni dess. J. auf dem Hoftheater zu Weimar zum erstenmale dargestellt. Vgl. hierüber Döring's Biographie Schiller's, 2. Aufl. S. 201 — 206, und die Zeitung für die elegante Welt, März 1823, Nro. 49 — 51. Der Beifall, den das Publikum diesem Trauerspiele zollte, war sehr groß; ungeachtet der grundlosen Angriffe Merkel's (Briefe an ein Frauenzimmer, Heft IX) und mancher gründlichen Rügen Herder's (Adrastea St. IV S. 356) brach das Stück sich immer weitere Bahn, und gilt jetzt für eine der besten und gediegensten Arbeiten Schiller's. Die schönste Würdigung desselben lieferten Huber (Allg. Liter. Zeitung 1802, Nro. 1 — 2) und Böttiger (Minerva 1813, S. 15 — 72). Fast gleichzeitig mit dem Original erschien in London eine Uebers. der Maria Stuart, die aber kalt aufgenommen und bald vergessen wurde. Schiller's Einleitung mochte daran meisten-

theils Schuld sein, da dieselbe eher geeignet ist, gegen die unglückliche Heldin des Stücks zu stimmen als die ganze Theilnahme an ihrem Schicksal in Anspruch zu nehmen. Lebrún's franz. Nachahmung (Paris 1820) machte größeres Aufsehn; der Puristerei seiner Nation zu Gefallen, tilgte der Uebers. die Rollen des Aubespine und Bellievre ganz weg, weil Schiller in der Heirathsangelegenheit Elisabeth's mit Franz von Anjou sowohl gegen die Zeitrechnung als in anderen Umständen fehlte*). — Aber auch schon vor Schiller war die Geschichte der schottischen Königin als Stoff zu Trauerspielen benutzt worden. Banks schrieb ein geschichtlich-treues Trauerspiel: Albions Königinnen (1684), und Alfieri hat eine Maria Stuarda auf Veranlassung seiner Geliebten gedichtet (Denkwürdigkeiten aus dem Leben Alfieri's, Amsterd. II. S. 76). Unter den unzähligen historischen Schriften über Mariens Schicksale und ihr Verhältniß zu Elisabeth nimmt eine kleine Schrift von Friedrich Gentz über Maria von Schottland (Berlin 1799) den Oberrang ein. Wie kurz gefaßt dieselbe auch ist, so liefern die Untersuchungen doch die gründlichsten Resultate. — Die Vorwürfe, die man dem an Schönheiten so reichen Schiller'schen Trauerspiel macht, beruhen zum Theil auf Glaubensmeinungen und betreffen am meisten die Zankscene der Königinnen und den Beicht- und Kommunionakt. Was die erstere betrifft, so kommt hier das Meiste auf die Schauspielerinnen an, damit der Effekt dieser kräftigen Stelle gehörig hervorspringe. Wo eine Jagemann als Elisabeth, und eine Bethmann als Maria aufgetreten ist, da wurde die Parkscene gewiß zum Lichtpunkt der Darstellung. **) Ist doch schon im Nibelungenlied auf großartige Weise geschildert worden, wie zwei Königinnen »einander schulten.«

*) Derselbe nichtige Vorwurf trifft die persönliche Zusammenkunft Elisabeth's mit Maria im Park zu Fotheringhay. Wie kann der Dichter auf die historische Evidenz solcher Thatsachen Rücksicht nehmen! Müßte er dieses, so wäre auch die ganze Fabel von Don Karlos, die Katastrophe in der Geschichte der Jungfrau von Orleans, und die Einwebung des Parricida im Tell als reine Erdichtungen Schiller's zu verwerfen. S. Werner's Vorrede zur Mutter der Machabäer S. 2.

**) Vgl. über beide Künstlerinnen Böttiger und Döring an den angeführten Stellen. In den Kostümen für das kön. Nationaltheater zu Berlin, Heft III, 2, 3, finden wir die Bethmann zweimal als Maria.

Die Beschuldigung, Schiller habe durch die Bühnenbeichte und Bühnenkommunion der katholischen Religion geschadet und Aergerniß gegeben, beruht zum Theil auf Vorurtheilen. Wollen wir diese Scene bei Sch. anstößig finden, so müssen wir auch alle älteren geistlichen Schauspiele verbannen und dem Mittelalter zürnen, das sich an mysteriösen Spielen erbaut und aufgebildet hat. Herder's Hinweisung, daß die Enthüller von Mysterien bei den Griechen bestraft wurden, will nichts bedeuten, da wir keine Heiden mehr sind. Und zudem, hat Sch. nicht in einem und demselben Charakter, im Mortimer, die Schattenpartie des Katholicismus neben die Lichtseite desselben gestellt? Der Jüngling, der die herrlichen Formen des katholischen Glaubens, als »nicht von dieser Welt« stammend, mit glühenden Farben malt, spricht auch vom Ablasse mit Ausdrücken, deren sich die sächsischen Zettelverkäufer zur Zeit der Reformation nicht geschämt hätten. — Schiller ging, um den Charakter seiner Heldin ganz zu erschöpfen, so weit, daß er ihre erhabensten Aeußerungen aus den im Besitz der Stuart'schen Familie noch vorfindlichen Prozeßakten der schottischen Königin wörtlich entnahm. — Merkel wollte den Monolog der Maria am Anfang des 3. Akts aus dem Grund unterdrückt haben, weil die darin enthaltenen Reime ihn so sehr in der Illusion störten, daß es ihm völlig unmöglich sey, die wirkliche Maria dabei in der Idee vor sich festzuhalten! — Im J. 1827 ist Maria Stuart, als große Oper, mit »mittelmäßiger« Musik von Coccia, zu London auf's Theater gekommen. Eine Notiz in der Zeit. f. d. eleg. Welt, 1827 S. 1128, sagt darüber: Dem Texte sieht man es an, daß der Dichter Schiller's Trauerspiel mindestens aus einer Uebers. kannte. Es müßte ein sonderbarer Zufall seyn, wenn der Arie:

— Oh mira! dove
Sorgon que' *bigi* monti, ivi é la dolce
Mia Scozia; *e queste nubi*,
Che *discendon* di là, fors' hann' veduta
De' miei padri la reggia,

nicht zum Grunde läge:

Dort, wo die grauen Nebelberge ragen,
Fängt meines Reiches Gränze an;
Und jene Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie suchen Frankreichs Ozean.

Mit dem in dieser Notiz ausgesprochenen Urtheil stimmt ein anderes, Morgenblatt 1827 S. 684: Korr. aus London, völlig überein. — Eine engl. Uebers. der Maria Stuart erschien zu Tübingen 1801.

7. Makbeth, Trauerspiel nach Shakspeare. — Es gab eine Zeit, wo man dieses Trauerspiel für das Meisterwerk Shakspeare's hielt und es wegen des tragischen Schreckens, den es in seiner furchtbaren Erhabenheit verbreitet, nicht genug rühmen zu können glaubte. Jetzt, wo man den großen Briten auch von einer andern Seite bewundern lernte, hat das Stück von seinem äußern Ansehn zwar Etwas verloren, indeß wird ihm sein innerer Gehalt nie geraubt werden. Die Charaktere des Makbeth und seines Weibes sind häufig verkehrt aufgefaßt worden, von Kunstrichtern wie von Darstellern, und namentlich glaubte man den Makbeth im Anfang des Trauerspiels feig und unterliegend, anstatt muthig und bis auf's Höchste ehrgeizig, und eben durch diesen Ehrgeiz zur Schandthat versucht und untergehend, sich denken zu müssen. Allein durch die richtigen Andeutungen wackerer Kritiker (Murray hat 1817 eine eigene Schrift über diesen Punkt zu London herausgegeben) ist man in unserer Zeit über die Bedeutung dieser Charaktere einig geworden. Mad. Stich hat zu Berlin ohne Glück versucht, die Lady Makbeth nach der Tieck'schen Lehre zu geben, und sie, statt von Ehrgeiz angetrieben, von der Liebe verblendet, gezeichnet. Bei den Engländern haben Kemble (seit Garrick das eminenteste Talent auf dem engl. Theater) und seine Schwester, die berühmte Siddons, als Makbeth und Lady ihre Namen ruhmvoll auf die Nachwelt gebracht. — Was die Schiller'sche Uebertragung anbelangt, so ist darüber nur Eine Stimme, daß diese eine verfehlte und fehlerhafte Arbeit sei, die bei Schiller's Unkunde der englischen Sprache zu sehr auf's Gradewohl hingeworfen wurde, als daß sie dem Original hätte entsprechen können. Auch die Umänderungen, die Schiller sich mit den Hexenscenen erlaubt, werden getadelt. Er hat die »eingeschrumpften Weiber« Sch's. zu sehr veredelt, als daß die wilden Gesänge, die der Dichter ihnen in den Mund legt, noch mit ihrem Wesen übereinstimmten. — Vor Kurzem ist Makbeth von W. E. Frye in's Ital. (in Verse) übersetzt worden (Mannheim bei Schwan und Götz.) — Schon im J. 1783 erschien zu Göttingen eine Uebers. des Makbeth

von dem wackern Romanzensänger Gottfr. Aug. Bürger. Im J. 1777 hatte er, von Boie aufgefordert, bereits die Hexenscenen verdeutscht, und übernahm darauf, von Schröder, der den Makbeth auf die Bühne zu Hannover bringen wollte, aufgefordert, die Ueberses des Ganzen. Kapellmeister Reichardt komponirte 1787 die Hexenscenen nach Bürger's Verdeutschung. — Für Reisende, welche Schottland besuchen wollen, ist es interessant zu erfahren, daß die Haide, worauf Makbeth mit den Hexen zusammengekommen, noch ganz in dem nämlichen Zustand, worin sie bei Shakspeare beschrieben, vorhanden ist: sie liegt westlich von dem Landsitze von Brodie, ungefähr drei Meilen von der Stadt Scone und nur etwa zehn Schritte rechts von der Landstraße, die nach Inverneß führt, entfernt. Ferner ist es bemerkenswerth, daß das Schloß der altadligen Familie von Brodie, welches schon zu jener Zeit von ihnen bewohnt wurde, bis auf den heutigen Tag der Wohnsitz ihrer Nachkommen geblieben ist. — Göthe sagt in »Kunst und Alterthum« (VI, 2) in einem Aufsatze »Englisches Schauspiel in Paris« im Eingange: »Wir guten Deutschen, worunter ich mich wohl auch zu zählen habe, können seit fünfzig Jahren den unbezwinglichen Shakspeare nicht los werden. Nach unsrer gründlichen Verfahrungsweise suchen wir in seine Wesenheit einzudringen, wir gestehen gerne dem Stoff, den Gegenständen seiner Dichtung allen Werth und Gehalt zu, wir trachten seine Behandlungsart zu entwickeln, ihrem Gange zu folgen, die Charaktere zu enthüllen, und scheinen mit aller Bemühung doch nicht zum Ziele zu gelangen. Neulich sogar hatte sich zugetragen, daß wir uns zu einer entschieden retrograden Bewegung verleiten ließen, indem wir Lady Makbeth als eine liebevolle Gattin zu konstituiren unternahmen. Sollte aber eben hieraus nicht deutlich hervorgehn, daß wir den Kreis schon durchlaufen haben, indem uns die Wahrheit anwidert, der Irrthum aber willkommen erscheint?«

8. Die Jungfrau von Orleans, Tragödie. — Die himmlische Sendung eines Mädchens, der Erretterin Frankreichs und Karls VII., ist unläugbar dokumentirt und wohl geschichtlich zu nennen. Dafür sprechen die Sagen des Volks, wenn es auch die beweisenden Werke von de l'Averdy, St. Pris und Le Brun de Charmettes nicht thäten. Für die Poesie ist Johanna ein reicher

Stoff der Behandlung geworden. Die älteſten Gedichte auf ſie ſind lateiniſche Diſtichen (vgl. Haupt's Aehrenleſe), worin ſie gewöhnlich als Taube den Flammen des Scheiterhaufens entſchwebend beſungen wird. Shakſpeare führte ſie zuerſt in einem größern Gedicht, in ſeinem Heinrich VI., auf; wiewohl er als Engländer ihre Sendung mit parteiiſchen Augen betrachten mußte, läßt er ihr doch inſofern hiſtoriſche Gerechtigkeit widerfahren, als er ſie Anfangs als ein vom Himmel begeiſtertes, dann vom Dämon des Ehrgeizes verblendetes Mädchen darſtellt. Chapelain, ein Zeitgenoſſe des Kardinal Richelieu, ſchrieb eine Epopöe »La Pucelle« (vgl. Halem's Monatſchrift: Irene, 1802, März, S. 255). Ein Engländer, Robert Southey, iſt gleichfalls Verfaſſer eines Heldengedichts »Jean of Arc«. Voltaire dagegen, ihr Landsmann, hatte nichts eifriger zu thun, als der Heiligen das züchtige Gewand vom Leibe zu reißen und den Schleier der Unſchuld zu beflecken; als Dichter der Pucelle bleibt der Herr von Arouet gebrandmarkt. Einem Deutſchen, dem begeiſterten Schiller, war es aufbehalten, die Jungfrau von Dom Remi neuerdings zu verherrlichen und ſein Volk unter den alten Eichenbaum ihres Dorfs zu führen, aus deren Eiche dem kühnen Mädchen die Weihe entgegenrauſchte. Schiller's Briefe über ſeine Tragödie Johanna ſprechen die innerſten Empfindungen des Herzens dieſes vortrefflichen Mannes aus, und zeigen, wie er durch Gefühl und Kraft berufen war, dieſen Stoff mit dem reichſten Schmuck und allem Zauber der zu ſeiner Zeit wiedererweckten Wunderromantik zu verklären, und ſein Gedicht in blendenden Farben der Phantaſie und mit Herbeirufung des äußerſten Bühnenprunkes zur Vorſtellung zu bringen. Auch in dem Gedicht: »Das edle Bild der Menſchheit zu verhöhnen« zeigt er ſich von denſelben Gefühlen durchdrungen. In nicht minder zarten Weiſen ſang der feinfühlende A. W. Schlegel ſein Lied an Johanna »auf dem Markte zu Rouen«, wo ſie der Geſchichte gemäß von den Engländern als Hexe verbrannt wurde. Ein eignes Büchlein über Schiller's Jungfrau von Orleans ſchrieb A. Klingemann, Leipzig, 1802, wobei man Fr. Schlegel's Geſchichte der Jungfrau von Orleans aus altfranzöſiſchen Quellen (Berlin 1802) als Literärnotiz anführen kann. Die dem Dichter bei der erſten Aufführung in Leipzig widerfahrne ungewöhnliche Ehre iſt aus ſeiner Lebens-

beschreibung hinreichend bekannt. Die neueste dramatische Behandlung des Stoffs dieser Tragödie lieferte der frühverstorbene F. G. Wetzel, Leipzig, 1817. — Schiller's Tragödie folgt der Geschichte bis zum Krönungsfeste in Rheims; dann verläßt sie dieselbe, und der Schluß wird unhistorisch. Hierin hat sich der Dichter mehr Freiheit wie gewöhnlich, und das mit Recht, genommen, denn auf jeden Fall nimmt sich seine Entwickelung besser aus, als das etwa durchgeführte Martyrthum der Jungfrau. Trefflich ist die Peripetie*), wo Johanna den Lionel zu Boden wirft und nun in seinen Augen einen Himmel sieht, aus dem der himmlische Beruf sie zurückdrängt. Sie wird von diesem Moment ab ein ganz anderes Wesen. Von jeher ist es nämlich ein Lieblingsglaube der romantischen Poesie gewesen, daß das ganz reine Weib dann, wenn es Liebe zum Manne faßt, seine Heldenkraft verliert und in das Geleis der Gewöhnlichkeit tritt. Als Beispiel gelte blos die Amazone Brunhilde im Nibelungenlied. — Schiller hat diesen Charakter aller Heldenjungfrauen beibehalten, den seinigen aber dadurch veredelt, daß er den Zurückgang Johanna's zur stillen Weiblichkeit langsam vorbereitet und sie zuletzt in ihrer wiedererlangten Natur, ihre Kraft noch einmal fühlend, sterben läßt. Den Gegensatz zwischen himmlischer und irdischer Liebe hat der Dichter durch die Charaktere der Johanna und Agnes Sorel versinnlicht. Den Charakter der Isabeau, der das Weib herabsetzt, hätte Sch. besser weggelassen; mancher Schauspielerin wäre dadurch die Verlegenheit erspart, lächerlich zu werden. Talbot ist ein dem Shakspeare nachgebildeter, aber nicht mit Glück

*) „Peripetie heißt die unerwartete Veränderung, welche sich in dem glücklichen oder unglücklichen Zustande der Hauptpersonen eines epischen oder dramatischen Gedichts, Romans u. s. f. ereignet und ihn in den entgegengesetzten verwandelt." Müllner's Theaterlexikon S. 194 im I. Thl. seiner vermischten Schriften, Stuttgart 1824. In Aristoteles' Poetik ist diese Lehre von der Peripetie zuerst aufgestellt, wo es Kap. XI. nach der Uebers. von Gottfried Hermann über die Peripetie heißt: Est inopinatus casus mutatio eorum, quae aguntur, in contrarium. Vgl. dessen Ausgabe der Poetik, Leipzig bei Fleischer, S. 28, eine seiner frühesten Arbeiten und ein Meisterwerk der ästhetischen Kritik, die sich in vielen trefflichen, am Schluß angehängten Abhandlungen bewährt.

ausgeführter Feldherr. Daß er von Johanna getödtet stirbt, ist gegen die Sage, der zufolge diese nie Blut vergoß. — Der letzte Sprößling des Bruders der Johanna v. Orleans, Ritter du Lys, ist im J. 1824 zu Abbeville mit Tod abgegangen. Aus seiner zweiten Ehe hinterließ er vier Söhne und drei Töchter, die noch leben und fast alle zum Domestikenstand heruntergekommen sind. Der Aelteste war Zollbeamter in Dieppe. Die Wittwe hat von Karl X. eine Pension von 300 Fr. und der jüngste Sohn eine Freistelle in der Militärschule erhalten. — Noch bemerken wir, daß Karl Fr. Kramer Schiller's Jungfrau in's Französ. (Paris 1802) übersetzt und Mercier seine Uebersetzung herausgegeben hat. Ueber das religiöse Prinzip in der Jungfrau v. Orleans hat sich de Wette in seinem Theodor (Berlin, 1822, Thl. 1, S. 123 ff.) ziemlich weitläufig verbreitet. Auch in's Holländische wurde das Stück übersetzt. — Kompositionen dazu von C. Schulz, Zumsteeg und Weber. — Die Jungfrau von Orleans. Die wahren Begebenheiten derselben, aus ächten Quellen geschöpft und bearbeitet, nebst Einigem über die Tragödie gleiches Namens von Schiller. Mit Kupfern und Musik, Breslau 1803. — Die travestirte Jungfrau von Orleans, mit Prolog und Epilog. Lustspiel in zwei Aufzügen. Berlin, 1803.

9. Turandot, tragikomisches Märchen nach Gozzi. — Der mehr phantasiereiche als tiefe Graf Gozzi hat den Schauplatz seines Märchens nach China verlegt, ein Land, wohin sich, seiner abgeschlossenen Sonderbarkeit wegen, wie überhaupt nach asiatischen Provinzen, dergleichen fabelhafte, halb ernste und lustige Darstellungen aus dem Hofleben am schicklichsten verpflanzen lassen. Er hat die vier Theatermasken der italienischen Kunstkomödie (Tartaglia, Pantalon, Truffaldin nnd Brighella) auch in dieses Märchen hinübergespielt und sie zu den lustigen Figuren des Stücks gemacht. Ich gestehe aber, daß ich in ihren Reden das Salz nicht habe finden können, was Andere darin gekostet. Schiller's Bearbeitung entstand aus dem mit Göthe getheilten Wunsch, die italienischen Masken der modernen improvisirenden Komödie auf dem deutschen Theater einzuführen, zur Zeit, als Einsiedel's Versuch, die Brüder des Terenz in Weimar mit Masken spielen zu lassen, die allgemeine Befriedigung erlangt hatte. Der Versuch Schiller's ist minder

geglückt, und das Stück wird jetzt nur selten gegeben. Die Einleitung zu demselben ist gründlich und erschöpfend zugleich, die Ausführung belebt und unterhaltend, und nur in den Räthselscenen für diejenigen Zuschauer etwas unverständlich, die keine genaue Kenntniß des Inhalts in's Theater mitbringen. Der Charakter der Turandot ist auf die Dauer verletzend, da der Dichter ihre geheime Leidenschaft zu wenig bemerkbar macht und ihre Liebe erst in den letzten Momenten der Handlung aufdämmern läßt. Ebenso ist es in jetzigen Zeiten etwas lächerlich, der Prinzessin hohe Geistesgaben wegen ihrer Virtuosität im Räthselmachen öfter rühmen zu hören. Unvergleichlich ist Prinz Kalaf geschildert, treffend sein Anhang, weniger lobenswerth das komische Personal, das sich in seltsamen Modernisirungen und manchmal in Gemeinheiten einen Weg des Komischen zu bahnen sucht. Die aufgepflanzten Todtenköpfe der hingerichteten Prinzen auf dem Stadtthor von Peckin, und insbesondere das anschauliche Aufspießen eines solchen Kopfes, wirken nicht nach den Gesetzen des Märchens. Sonst gehört dasselbe unter die bessern Stücke Gozzi's und seiner Zeitgenossen. — Turandot von Schiller, in Musik vom Konzertmeister Franz Destouches, Augsburg, 1806. — K. M. v. Weber lieferte später die Musik zur Turandot. In München fand man in seiner Ouvertüre so viele chinesische Sprünge, daß die Mitglieder des Orchesters sich weigerten, sie zu spielen, weßhalb Winter eine neue komponirte.

10. Die Braut von Messina, Trauerspiel mit Chören. — In der Intention des Tragöden möchte wohl, bei aller Herrlichkeit der Diktion, viel Beengendes und Kummererregendes liegen. Die Braut von Messina ist die Geschichte von Eteokles und Polynices, und diese Geschichte fordert von selbst zu einer nationalen Behandlung auf. Diese Behandlung müßte aber auch eine griechische seyn, nicht der Form nach, denn z. B. Göthe's Iphigenie ist hellenisch gedacht und deutsch ausgeführt, sondern in allen, die Einheit der ästhetischen Darstellung betreffenden Mitteln. Schiller hat dieß nicht beachtet. Wozu die fatalistische Wirkung eines Vaterfluchs, jenes schauerlichen altgriechischen Begriffs, in einem Stück, worin bereits von den Gebräuchen des Christenthums, das eine Vorsicht, aber kein Schicksal kennt, die Rede ist?

Wozu ein Chor, wo die Charaktere sich selbst vertreten? Es liegt in dieser Tragödie, wenn wir die Begegnisse der Fürstin-Mutter erwägen, ein so niederschmetterndes Gefühl, wie solches wohl keine Poesie, am wenigsten die dramatische, hervorbringen sollte. Hier gewahren wir nur darum Milde und Versöhnung, um sie sogleich durch den bittersten Spott vernichtet zu sehen. Mit Klinger's bekanntem Preisstück, das ebenfalls einen Brudermord zum Inhalte hat, kann die Braut von Messina, was dramatische und psychologische Wahrheit anbelangt, den Vergleich nicht aushalten; himmelhoch ragt dagegen Schiller's Trauerspiel hinsichtlich der Diktion über dasselbe weg. Er schrieb dasselbe im J. 1803, mithin in der schönsten Periode seines dichterischen Lebens, und fast scheint es, als habe er allen Zauber seiner Lyrik, die ganze Weisheit seines reflektirenden Geistes, in diese vollendeten Verse gegossen. — Vor dem Richterstuhle der Kritik hat die Braut von Messina zu keiner Zeit gut bestanden. Seume, der übrigens gar keine kritische Autorität besaß, sagte in seinen Apokryphen S. 57 von ihr: »Das Schlechteste, was Schiller gemacht hat, ist die erste Hälfte der Mutter in der Braut von Messina und sein Chor daselbst. Das mag ihm der Geist der Humanität vergeben. Mir ist unbegreiflich, wie so Etwas aus seiner Seele kommen konnte.« — Ein noch grelleres, des Weisen unwürdiges Urtheil liest man in Fr. H. Jacobi's Briefwechsel, wo es heißt: »Uns hat Schiller's Braut von Messina, einige schöne lyrische Stellen abgerechnet, ungefähr so gefallen wie der Alarkos, und nicht weniger zu lachen gemacht. Alle Personen in diesem Stück handeln nicht, sondern werden gehandelt. Ein grauses Schicksal thut Alles. Der Mensch ist lauter Wahn, und es gibt keinen Weg für ihn, weder zur Wahrheit noch zur Tugend. Welch ein ekelhafter (!!) Spuk aus Hölle und Himmel diese ganze Braut.« — Man vergleiche noch: Briefe über die Nachbildung der griechischen Tragödie in Schiller's Braut von Messina (vom Prof. Mörlin), Altenburg 1804. — Ein Aufsatz von Falk in der Urania von 1812: Ueber die verschiedene Art, wie Göthe und Schiller das Schicksal behandelt. — Eine mit guten Gründen tadelnde Kritik liest man in Solger's Nachlaß Bd. I. S. 106 ff. — Vor zwei Jahren erschien die »Sposa di Messina« in einer italienischen Uebersetzung zu Mailand. Schiller's

Trauerspiel dürfte den Italienern hauptsächlich deßhalb zum Muster dienen, um ihre nüchterne Tragödie durch den Rausch der dichterischen Begeisterung ein wenig aufzutaumeln.

11. Wilhelm Tell, Schauspiel. — »Im Tell gewann Schiller sich selbst wieder zurück; sein ursprünglicher Genius, seine alte, freie Thätigkeit offenbarte sich in ihm wieder, erhob sich zu der Reife, die uns in seinen nächsten Hervorbringungen seine höchste Vollendung und in sich selbst Abgeschlossenheit erahnen ließen« — sagt der alte Dramaturg Schink in seiner Schrift: Schiller's dramatischer Genius, gerechtfertigt gegen den Miß- und Unverstand des Zeitalters (Dresden 1827, S. 126). Wie vielfach auch die Erzählung vom Tellschusse und dem Retter der Schweiz als Fabel erklärt und unter die Märchen verdrängt worden ist, mit denen die Gegenwart die graue Vorzeit auszuschmücken pflegt, so hat die Wahrheit der Geschichte doch immer ihre siegende Kraft behauptet. Die meisten Zweifel gegen die Existenz eines Schützen Tell und seiner Geschichte erhob im J. 1760 Uriel Freudenberger, Pfarrer zu Liegnitz, in seiner Schrift: Fable Danoise, und erklärte das Ganze als Nachbildung einer dänischen Sage. Ihm entgegen traten Felix von Balthasar und später der General Zurlauben (Paris 1767), nebst einer ganzen Menge von andern Widersachern, deren Streitschriften Emanuel von Haller in seiner Bibliothek der Schweizergeschichte (V. S. 24 — 27) sämmtlich anführt. Der wichtigste Anwalt für die Aechtheit der Erzählung von Tell's That wurde Johannes Müller, der dieselbe vollkommen beglaubigte. Schiller folgte seinen Angaben, studirte den Nationalcharakter der Schweizer in seinen Schilderungen (dankbar hat er seiner in dem Drama selbst erwähnt), nachdem er den Stoff zu seinem Stück aus Tschudi, Grasser's Heldenbuch und Stumpffen's Chronik genommen, und lieferte so sein letztes, zwar nur episodenartiges, aber doch treffliches Bühnenwerk. Bei dem Lokalen, welches er so zauberhaft schilderte und zum größten Theil, mit Ausnahme der Beschreibung von Küßnacht, richtig traf, obwohl er selbst nie in der Schweiz gewesen, hatte er besonders Meiner's Reisen benutzt. — Auch andere Dichter haben den Stoff, welchen Schiller wählte, für das Theater bearbeitet; ihre Dichtungen haben aber nur litera-

turhistorischen Werth. Le Miere's Tragödie Guillaume Tell *), welche in der Hälfte des vorigen Jahrh. erschien, erlebte zwar viele Vorstellungen, soll aber doch nichts mehr als ein Gemengsel von bunten Scenen sein. Oehlenschläger hat in seinem Palnatoke die mit der vom Tell verwandte dänische Sage mit vielem Glück bearbeitet; in der Vorrede zu seinem Trauerspiel wehrt er die Vergleichung mit Schiller als falsch und unpassend selbst ab. Klingemann und Veit Weber lieferten, jener einen Heinrich von Wolfenschießen, und dieser einen Wilhelm Tell. Die Schweizer benutzten Schiller's Trauerspiel nur, um über das Geschichtliche darin zu skeptiziren und es zu travestiren. Und doch hatte Schlegel in Bezug auf Schiller's Stück ihnen zugerufen: »Im Angesicht von Tell's Kapellen am Ufer des Vierwaldstättersees, unter freiem Himmel, die Alpen zum Hintergrund, hätte diese herzerhebende, altdeutsche, Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Darstellung verdient, zur halbtausendjährigen Feier der Gründung schweizerischer Freiheit (also im J. 1807) aufgeführt zu werden!«**) Ein Schweizer würde sein Land ehren, wenn er es unternähme, die ältesten Sagen und Lieder vom Tell, in denen derselbe noch als Zauberer erscheint (S. das Wunderhorn; A. L. Follen's Harfengrüße), bis zu den lieblichen Gesängen von Stolberg, Schlegel, Emilie Berlepsch, Uhland u. A., zu ordnen und zu erklären, als Beitrag zu einem allgemeinen Schweizer Volksbuch. Kompositionen zu Schiller's Tell lieferten K. M. v. Weber, Haßloch und Destouches. — Als vorzüglich ausgezeichnete Darsteller des

*) Ungefähr 1766; s. eine Notiz hierüber bei Rochefort mélanges et souvenirs. Thl. II. S. 97.

**) Etwas Aehnliches, wenn auch nicht das, was Schlegel gewollt hat, ist am 21. Jan. 1828 zur Ausführung gekommen. Am gedachten Tage führte man nämlich zu Küßnacht die Ermordung Geßler's in der hohlen Gasse durch Wilhelm Tell auf, und zwar an Ort und Stelle selbst, wo die That vor mehren Jahrhunderten geschehen war. Vorher ging aber der Apfelschuß auf öffentlichem Platz in Küßnacht von Statten, ebenso die Seefahrt und der Sprung Tell's aus dem Schiffe auf eine Landspitze des Sees. Der Volkszulauf war groß, und als Geßler in der hohlen Gasse von Tell's Pfeil getroffen fiel, erhob sich ein allgemeines Geschrei des Beifalls.

Tell werden genannt: Fleck, Iffland und Eßlair. — Eine franzöſ. Ueberſetzung des Stücks hat Henri Merle d'Aubigné im J. 1822 zu Genf herausgegeben. — De Wette ſagt in ſ. Theodor, Thl. II, S. 150 hinſichtlich der mehrverſuchten Apologie der Tellsthat Folgendes: »Selbſtrache iſt immer etwas die ſittliche Ordnung Störendes, und wir wollen Tell's That nicht als hohe Heldenthat preiſen, und ihr noch weniger das Gepräge chriſtlicher Tugend aufdrücken. Der Zorn über den Uebermuth des Tyrannen, und die erlittene Angſt des Vaterherzens, die Liebe zur Freiheit und zum Vaterlande vereinigten ſich in ſeinem Gemüth zu einer Leidenſchaft, welche ihn die Schranken der ſittlichen Welt durchbrechen ließ. Aber einem edlen Gemüth, das ſo aufs Aeußerſte getrieben wird, können wir unſer Mitgefühl nicht verſagen. Er handelte als ein blindes Werkzeug; aber es war das Gericht des Volkes, das er an deſſen Tyrannen Geßler vollzog, es war das Gericht Gottes, welcher die unterdrückte Unſchuld rettet; und ſo erhält jene That, nicht als Tell's That, ſondern als Ereigniß der Geſchichte, einen heiligen Charakter. — Wer an dieſer Stätte (in der hohlen Gaſſe) betet, danke Gott, daß er ſo gerecht richtete, bitte aber, daß er es gnädig verhüten möge, daß edle Gemüther zu ſolcher Gewaltthat getrieben werden.« — Weiter ſagt er: »Wenn Oeſterreichs Fahnen noch in dieſen Thälern weheten, ſo wäre Tell nichts als ein Verbrecher; dann wäre es ſeine That geblieben, nicht die der Geſchichte geworden. Der Erfolg iſt für ſolche Handlungen ein Gottesurtheil.« — Im J. 1825 wurde in Drury-Lane zu London ein neues Schauſpiel: Wilhelm Tell von Knowles, gegeben und mit ziemlichem Beifall aufgenommen. Es ſoll mit dem Schiller'ſchen Meiſterwerk gar nichts gemein, jedoch manche ſchöne Stellen haben. — Ferd. Philippi iſt Verf. eines Aufſ. »Ueber die Nothwendigkeit des 5. Aktes im Tell« in ſeinen dramaturgiſchen Brandraketen, Leipzig 1827, H. II, S. 64—66. — Ernſt Ortlepp hat in ſeinen Gedichten (Lpz. 1831) einige Stellen aus Schiller's Tell vortrefflich in's Altgriechiſche überſetzt. — Je mehr man die Einzelnheiten des Tell ſtudirt, deſto mehr findet man, wie genau Schiller die Sitten, Eigenthümlichkeiten, Sagen und Gewohnheiten der Schweizer inne hatte. So erwähnt er einmal des »Stiers von Uri«. Den Kommentar zu dieſer Benennung findet man in den

»Sagen« der Gebrüder Grimm (Berlin bei Nikolai 1818, 2. Th. S. 232), wo es heißt: »Die Schweizer brauchen Trompeten, Trummeln und Pfeifen, doch ist ein großer Unterschied zwischen dem landsknechtischen und eidgenössischen Schlag; denn er ist etwas gemächer. Die von Uri haben einen Mann dazu verordnet, den man den Stier von Uri nennt, der im Krieg ein Horn von einem wilden Urochsen bläs't, schön mit Silber beschlagen. Die von Luzern aber brauchen ehrine Harschhörner, die gab ihnen Kaiser Karl zu Ehren, als sie tapfer stritten in der runcifaler Schlacht. Da gönnte er ihnen, daß sie immerdar Hörner führen möchten und sollten, wie sie Roland, sein eigner Vetter, geführt.«

Bei dieser Gelegenheit werde im Vorbeigehn erwähnt:

Wilhelm Tell der Tausendkünstler, Travestie des Schiller'schen Tell von Niemann. — Travestien sind nur dann der Beachtung werth, wenn sich ein überwiegendes komisches Talent in ihnen ausspricht, und ihr Kontrast mit dem Original nicht verletzt, sondern belustigt. Schon die Griechen travestirten berühmte Werke, und Aristophanes und der Dichter der Batrachomyomachie lieferten in dieser Dichtungsart noch heut zu Tage vielgelesene Dichtungen, die auch deßwegen den bessern Sinn der Griechen nicht verläugnen, weil sie mehr das Aeußere, das Formelle lächerlich machten und mithin die gefälligere Art der komischen Umkleidung, die Parodie, gründeten. In neuerer Zeit neigte sich der frivole Sinn der Franzosen am meisten zur Parodie. Unter den Deutschen hat sich Blumauer durch seine travestirte Aeneis ausgezeichnet, und den Schmutz seiner Muse durch das bunte Narrenkleid des Witzes mit wilder Laune, die, wie die Welt, das Heilige zu schwärzen liebt, bedeckt. Eine witzige Parodie oder Travestie eines schlechten Schauspiels kann vorzüglich sein, dagegen eine schlechte Travestie eines meisterhaften Drama nur Abscheu erregen. Letzteres ist mit genannter Arbeit der Fall. Wir finden darin nicht einen einzigen lustigen Gedanken einem ernsthaften des Originals entgegengesetzt — überall Gemeinheit und Dummheit. Die Tendenz dieser Travestie, falls man Knotenwitzen eine Tendenz unterlegen kann, ist so niederträchtig, daß man dieselbe ebenso wenig verläumden, als man gewisse Dirnen verunehren kann. Niemann's Absicht, seine Leser zu reizen, sich bis zum Wälzen auszulachen (s. den Pro-

log), mag wohl bei einigen Biergesellen erreicht werden; sonst können wir bestimmt in Zweifel setzen, daß ein ordentlicher Mann im Stande sein wird, diese Misere zu verdauen. Das Ganze soll, so zu sagen, eine Chikane auf Schriftsteller und Schauspieler sein; es werden daher auch einige derselben namhaft gemacht, u. A. alle Anhänger der sg. neuen Schule und die Verf. verschiedener Romane, aber so, daß die papiernen Kügelchen, womit sie beschossen werden, keine Spanne weit über die Mündung der Windbüchse des nie ein Mann gewesenen Niemann dringen. Habet foenum in cornu. Das Stück erschien zu Uri im J. 1805, unter folgender Firma: »In der ganzen jetzigen *) Schweiz und in Deutschlands vorzüglichsten Buchhandlungen.« — Als Probe nur die Travestie des Chorals »Rasch tritt der Tod den Menschen an« (III, Ende):

Im Grab ist's finster,
Ja, finster ist's im Grab.
Wie sollt' es dort nicht finster sein,
Es scheint weder Sonn' noch Mond hinein —

eine grobe Schmutzigkeit, deren Deutung in einem berüchtigten Gassenhauer liegt.

12. Phädra, Trauerspiel nach Racine. — Racine's Trauerspiel erschien im J. 1677; gemäß des Dichters eigenem Geständniß in der Vorrede eine Bearbeitung der gleichnamigen Tragödie des Euripides **). Die griechische Heldenzeit erscheint darin zwar dergestalt modernisirt, daß das Stück keine eigentliche künstlerische Vollkommenheit erschwingen konnte; allein das großartige Bild eines durch die furchtbarsten Leidenschaften zerrissenen weiblichen Herzens gibt für jenen Mangel einen hinreichenden Ersatz; und

*) Das jetzige ist auf dem Titel wirklich interspatiirt.

**) Der Unterschied zwischen beiden Tragödien besteht hauptsächlich in Folgendem. Bei Euripides kommt Phädra's Entschluß, den Hippolyt anzuklagen, von ihr selbst, statt daß bei Racine die Amme den Plan angibt. Bei Euripides ist Hippolyt als ganz fühllos gegen die Liebe dargestellt, deßwegen bewirkt sein Tod mehr Entrüstung als Mitleid. Das Liebesverhältniß mit Aricia ist nach Racine historisch. (?) — A. W. v. Schlegel schrieb eine Vergleichung beider Trauerspiele in französischer Sprache.

wenn der Charakter der Phädra auch kein ästhetisch-edler genannt werden darf, so ist er doch ein psychologisch-vollendeter, und es bleibt eine Aufgabe, des Schweißes der Edlen werth, denselben von den Brettern herab mit jener erhabenen Kunst darzustellen, welche, indem sie Natur ist und bleibt, in die Herzen dringt und allen Menschen den Abgrund zeigt, in den wilde Leidenschaften uns zu stürzen und zu begraben vermögen. Meisterin in Darstellung dieses Charakters ist bei den Deutschen Sophie Schröder. — Racine's Neider suchten seine Phädra auf alle mögliche Weise zu stürzen. Der Herzog von Bouillon und der Herzog von Nevers ermunterten den Pradon, auch eine Phädra zu schreiben. Sie mietheten in den ersten sechs Vorstellungen bei der Phädra den ganzen ersten Rangbogen, welches ihnen 15,000 Livres kostete. Sie klatschten dem Pradon, und pfiffen dem Racine. Doch zuletzt siegte die Phädra des letztern.

13. Die Huldigung der Künste, lyrisches Spiel. — Wie Schiller's Glocke eine Welt im Kleinen, das Leben des Menschen in seiner ganzen und bunten Mannichfaltigkeit, von der Wiege bis zum Grabe, darstellt, so hat uns dieser Dichter ein anderes Gedicht hinterlassen, worin er, auf gleich beschränktem Raume, Dasjenige, was über dem Leben steht, die veredelte Potenz des Geistes und den Bürgen unserer innern Größe, mit einem Wort, worin er die Kunst feiert, aber nicht mit einigen allgemeinen Worten, sondern indem er in ihre innere Wesenheit eindringt und alle Theile derselben einem großen Hauptbegriff koordinirt. Wir dürfen die »Huldigung der Künste« einen fragmentarischen Ueberblick der ganzen Kunstgeschichte nennen, und in diesem Gedicht ist in kurzer und sinniger Andeutung beisammen, was sich über Kunst und Künste durch Theorieen weitläufig ausführen ließe. — Wenn wir von einem Gegenstande so ergriffen werden, daß seine Eigenthümlichkeit ohne alle Beimischung vor unsre Seele tritt, so ist diese geneigt, das Ideale, das demselben beiliegt, sich abzusondern und zueigen zu machen. In dieser Stimmung muß die Seele begriffen sein, die in der Brust eines Künstlers lebt. Kunst selbst ist, wie Aristoteles sie ganz richtig definirt, eine Fertigkeit, Etwas mit richtiger Einsicht hervorzubringen. Die Natur steht schon deßhalb unter der Kunst, weil die Kunst die Natur ihrer Ansicht unterwirft. Natur

ist ein Inbegriff von Kräften, die nach Gesetzen der Nothwendigkeit wirken, Kunst dagegen ist die Wirkung der freien Thätigkeit. Innerliche Produktionskraft ist das charakteristische Merkmal eines Künstlers, das auch im Namen — denn Kunst kommt von können her — bereits angedeutet ist. In Hinsicht der materiellen Ursachen sind die Stoffe der Kunst entweder körperlicher oder geistiger Art. Mit materiellen Stoffen befaßt sich der Bildhauer und Maler, mit allgemeinen Begriffen und geistigen Ideen der Dichter und Musiker. Auch rücksichtlich der Form sind die Künste verschieden, die einen sind im Raum (z. B. die Baukunst), die andern in der Zeit vorhanden, z. B. die Tanzkunst und Musik. Die Endursachen aller Künste sind entweder Nutzen oder Vergnügen, oder beide zusammengenommen; und nach dieser ihrer Bestimmung theilt man sie entweder in mechanische, oder in die sogenannten freien Künste ein. Die Zahl sieben, die so oft das Heilige in sich schließt und deßhalb auch als mystische Zahl betrachtet wird, hat sich auch auf die schönen Künste erstreckt, deren man bekanntlich sieben annimmt: Baukunst, Bildnerei, Malerei, Mimik, Tanzkunst, Poesie und Musik. Alle haben etwas Gemeinschaftliches, und wie von einem Zauberbande umschlungen schweben ihre Vertreterinnen in holder Eintracht durch das Leben. Am weitesten stehen Bildnerei und Musik von einander ab. Einige dieser Künste erregen die Betrachtung, andere das Gefühl des Menschen. So unterscheidet sich die Skulptur von der Malerei dadurch, daß letztere nicht blos durch die Plastik der Formen, sondern auch durch die Farben gefallen, der Betrachtung also das Gefühl zugesellen, und letzterm so zu sagen etwas Harmoniöses, Musikalisches beigeben will. Die redenden Künste haben mit den musikalischen das gemein, daß ihre Werke aus Theilen bestehn, die aufeinander folgen. Mit den plastischen Künsten vereinigen sich die redenden in der Bestimmtheit des Ausdrucks. Wie Lessing in seinem Laokoon trefflich nachgewiesen, unterscheiden sich die redenden Künste vor allen andern dadurch, daß sie nicht beschränkt sind, daß ihr Gebiet so weit ist, wie die Phantasie selbst, und daß sie, in das Innerste der Seele eindringend, im eigentlichsten Sinne Eigenthum der Seele werden können. Was in den andern Künsten nur theilweise zu Tage kommt, dringt aus ihnen mit unwiderstehlicher Gewalt als ein großes Ganze hervor, in ihnen ist Freiheit,

wie sie die Welt sonst nicht hat, und was nur in des Menschen Geist und Gemüth begriffen und empfunden werden kann, — herab von der Verwegenheit eines Faust, der seine Menschlichkeit neben die Idee einer Gottheit stellt, bis zu dem frommen Gefühl eines Kindes, das ein halbbegriffenes Gebet lallt — alles das gehört in ihr Gebiet und lebt darin ein göttliches Dasein. — Die Dichtkunst ist von den redenden Künsten die interessanteste, beliebteste, älteste und ehrwürdigste. Sie erwacht mit der geistigen Morgenröthe, die über einem jungen Volke aufgeht, und stirbt nur dann, wenn auch dieses Volk, sich selbst nicht mehr achtend, geistig abgestorben. Unter allen Künsten ist sie die vollkommenste, so unermeßlich wie ihre Andeutungen so unendlich sind ihre Ausdrücke. In ihrem Reich allein herrscht der ungefesselte Wille, sie vermag was sie will, und wirkt gleichmäßig auf die Sinne wie auf das Herz des Menschen. Das Gebiet des Unendlichen ist auch das Gebiet der Poesie: sie ist Symbol des Universums. Die Begeisterung, die sie einflößt und von der sie ausgeht, ist gleichsam die Einwirkung einer höhern Macht. Wie sie alle Künste überbietet, so ist sie auch mit allen verwandt; ja, indem sie manchmal den Zusammenhang der Erscheinungen zu erforschen sucht, kohärirt sie sogar mit der Wissenschaft; auf jeden Fall aber erweckt die Betrachtung des Schönen die Forschbegierde. Und wie vortrefflich wirkt sie auf die Sittlichkeit, denn die ächte Poesie legt den Sturm der Affekte bei, und erregt in des Menschen Brust die Liebe an allem Harmonischen und Gesetzmäßigen. Gleichstark wirkt sie auf die Bildung des Geistes, denn das höchste Schöne, das nirgend in der äußern Natur und nur im Gebiete des Kunstschönen hervortritt, regt die Empfindungen der Genialität an, und das Band der gleichen Gesinnung schlingt sich von einem Geiste um einen andern mit ihm verwandten. Dabei ist sie von allen Künsten diejenige, die am ersten zugänglich wird: hier bedarf es keiner kostbaren Gallerieen, wie bei der Malerei, keiner Mäcene, die für die Werke der Skulptur Kirchen und Paläste erbauen lassen, und keine äußeren Instrumente und Vorrichtungen, wodurch das Reich der Töne sich erst erschließt: für die Poesie genügt ein fühlendes Herz, und ein Blatt Papier, und selbst dieses ist nicht einmal vonnöthen, denn die Poesie hat das mit der Mythe gemein, daß die mündliche Tradition sich ihrer annimmt,

wo die schriftliche fehlt. So sieht man eine Unzahl von Volksgesängen aus der ältesten Zeit, wie Staubblüthen und Blumenfasern, in die Gegenwart herübergeweht; kein Band hat sie gefesselt, kein Schriftzeichen sie irgendwo festgebannt, die Begeisterung des Einen hat sie dem Munde des Andern abgelauscht, mit kleineren Variationen flatterten die aufgegriffenen von Land zu Land, von Stadt zu Stadt, und fanden überall Herberge und Obdach in der Empfänglichkeit der Einzelnen für das Schöne. So ist Homer, so das Nibelungenlied in eine Zeit hinübergerettet worden, die, den hohen Werth dieser Dichtungen anerkennend, sie nachher schriftlich verzeichnete, um ihnen auch durch dasjenige Mittel, wodurch das Wort vor dem Verklingen in Vergessenheit bewahrt wird, eine sichere Ständigkeit zu geben. Selbst bei den Kalmucken findet man dieselbe Erscheinung, die Manche an der Geschichte der homerischen Gesänge haben bezweifeln wollen, wiederholt. Hierüber gibt Benj. v. Bergmann in seinen nomadischen Streifereien unter den Kalmucken Thl. IV. S. 250 ff. folgenden (wenig bekannten) Aufschluß: »Als die große Horde der Kalmucken von etwa 70 bis 80,000 Hütten, unter Anführung ihres Vicechans Ubascha und unter der Regierung Katharina's II., in Rußland einbrach, hatte ein gemeiner Kalmuck, dessen Name nicht einmal bekannt ist, das Schicksal, auf einer der Wanderungen seiner Horde mitten in einer Steppe von einer Erstarrung befallen zu werden. Nachdem man eine Weile vergebens versucht hatte, ihn wiederum zu sich zu bringen, hielt man ihn für todt, ließ ihn liegen und ging davon. Drei Tage und Nächte blieb er in diesem Zustande, dann erwachte er daraus, und fand sich zur Verwunderung Aller wieder bei der Horde ein. Indeß war er seitdem ungewöhnlich still und in sich gekehrt. Zwölf Monate hernach aber trat ein Gällung (Priester höherer Klasse) in seine Hütte, bei ihm zu übernachten, und er bewirthete ihn so gut er konnte. Nach dem Abendessen verlangte der Gällung, daß er ihm mit etwas Angenehmem die Zeit vertreiben sollte: da auf einmal stimmte er einen Gesang an, dessen Inhalt das Lob des großen Dschangar war, und setzte dadurch den Gällung sowohl, als seine Hausgenossen und Nachbarn in Erstaunen. Bald ward das wunderbare Ereigniß ruchbar, und der Sänger von einem Geistlichen oder Adeligen znm andern und endlich zum Vicechan selbst geladen,

um ihnen zu singen. Er trug jedesmal einen neuen Gesang aus dem Stegreif vor, entzückte und begeisterte seine Zuhörer, und ward reichlich mit Fleisch, Roßmilch, Branntwein, Kleidung ꝛc. bewirthet und beschenkt. So soll er nach und nach 300 Gesänge gesungen haben, jeder zum Mindesten so lang wie ein Gesang der Ilias, jeden aus dem Stegreif, voll von den Thaten und Begebenheiten des großen Dschangar und seiner zwölf Helden, welche durch ihre Zahl an König Artus und die Tafelrunde erinnern, an Größe der Thaten aber diese weit hinter sich lassen. Die Lieder des Barden wurden bald von andern Dichtergenien aufgefaßt und wiedergegeben, und es bildete sich aus ihnen, ähnlich den Homeriden, eine Klasse von Sängern, welche Dschangartschi heißen. Das Heldengedicht selber jedoch, welches an Umfang die Ilias und Odyssee zusammen, so wie vielleicht die größten der Epopöen der Hindu, Mahabharata und Ramayana übertrifft, wird mit Recht Dschangariade genannt. — — Späterhin im J. 1771 verließ der größte Theil der Horde, von den Häuptlingen mißleitet, das russische Gebiet, und begab sich in heimlicher Flucht in das sinesische Reich, in dessen Schutz er aufgenommen ward, und wo er neue Wohnsitze mitten in der Tartarei an dem See Dschengis und dem Fluß Ily erhielt. Der Sänger folgte seinem Gönner, dem Chan Ubascha, und seitdem hat man nichts weiter von ihm gehört. Aber seine Gesänge leben noch unter den zurückgebliebenen Kalmucken, welche etwa 10,000 Hütten bewohnen, und werden von den Dschangartschi aus dem Gedächtnisse vorgetragen. Jedoch weiß jeder derselben von den 360, welche den Inhalt der gesammten Dschangariade ausmachen, selten mehr denn etliche zwanzig auswendig.« — Es gibt auch keine Kunst, der wir uns so ganz anvertrauen dürfen, und die so sehr auf die Bildung einwirkt, als die Dichtkunst. Ihr Zweck ist Anregung und Befriedigung des Schönheitssinnes, und dieser Zweck liegt in ihr selbst vorbereitet. Sie will gefallen, aber nicht durch losen Zeitvertreib und äußerliche Zerflossenheit: vielmehr trachtet sie ein heiliges Feuer in des Menschen Brust anzuzünden, das nur mit der Flamme seines Lebens erlösche. Blos auf das Ideale arbeitet sie hin; alle Poesie ist verwerflich, die nicht den Geist anregt; das geistige Element ist in ihr vorherrschend. Sie macht die Phantasie schöpferisch, sie regt zur Selbstausbildung an; man

fühlt einem höhern Geiste nicht blos nach, man sehnt sich, ebenso stark oder zart fühlen zu können, wie er, und wenigstens in der Einbildungskraft sucht man wie ein Besserer beredt und schöpferisch zu sein. Der Gegenstand wird umgewandelt, die Raupenhülle der prosaischen Winternacht fällt ab, und die Seele flattert auf, wie das Insekt, unter dessen Symbol wir uns die Seele vorstellen. Alle Gefühle ringen sich von Stufe zu Stufe höher, und weilen zuletzt in der Seelenglorie der höchsten Idee von einer Gottheit. Selbst wenn der Dichter spielt, ist es doch immer seine Absicht, die Seele von den Banden der Wirklichkeit zu befreien. Der Dichter muß daher, wie der Psycholog, die menschliche Seele genau kennen, er muß wissen, was der Menschheit Noth thut, und sich in die verschiedensten Zustände des Lebens hineindenken, ja sich selber in die Charaktere anderer Personen verwandeln können, ihre Leidenschaften empfinden und ihre Sprache reden. Die größesten Dichter, ein Homer, Sophokles, Shakspeare, Dante, Calderon und Göthe sind daher auch fast wie höhere Wesen verehrt worden, man hat sie oft die Göttlichen genannt, und ihre Beschäftigung hatte auch nicht selten etwas Göttliches. — Schiller ist gewiß ein Dichter in dem bezeichneten Sinne gewesen. Seine Produktionen erhalten durch die liebenswürdige Eigenthümlichkeit des Autors, die überall zum Vorschein kommt, ein noch größeres Interesse. An dieser Persönlichkeit zeigt sich die Trauer der Dichters, dem menschlichen Fassungsvermögen gemäß mit seinen Begriffen über das Jenseits nicht in's Reine kommen zu können, sogleich von einer anziehenden Seite. Es thut uns wohl, einen edeln Mann nur auf die Erforschung höherer Angelegenheiten hingerichtet zu sehn. Man merkt überall, wie es ihm darum zu thun gewesen, nicht allein die Sache der Kunst, sondern auch seine eigene Besserung zu fördern. Die wunderbare Mischung von dichterischem und spekulativem Geiste gibt seiner künstlerischen Natur sowohl das Anziehende der Schönheit wie das Anfeuernde der Tugend. Sein unaufhörliches Bestreben, mit sich, mit seinen Gefühlen und Gedanken in's Klare zu kommen, spricht sich in seinen Dichtungen durch eine wehmüthige Sehnsucht nach jener höhern Harmonie aus, die man in der Wirklichkeit so selten antrifft. Er machte die sinnliche Natur des Menschen von der Begeisterung für das Uebersinnliche abhängig; was von Gott

ausgeflossen, wogte in stillem Erguß durch seine Brust und kehrte dann wieder zu Gott zurück; in kinderreiner Unschuld duften die Veilchen seiner Liebe; wie eine düstre Fichte, die aber auch im Winter grünt, wurzelt seine Freundschaft in festem Boden; sein Glaube ist wie eine kräftige Palme aufgeschossen; bunt und lieblich wie die Blüthe des Pfirsichs gestaltet sich seine Verkündigung der Freude; labend wie der Duft, der aus einem Orangenwalde strömt, ist der Anhauch seiner Empfindsamkeit; wuchtig wie die Ceder strebt seine Begeisterung auf; seine Lust ist ein heiliger Rosenkelch, sein Schmerz eine thaubefeuchtete Cypresse. Manchmal hat seine Sprache den hellen Blut- und Sonnenstral und den Farbenschimmer jener exotischen Gewächse, die betäubend und sinnenschmeichelnd einen fernen Himmel durchglänzen, der sich über orientalischen Minarets, ägyptischen Obelisken, indischen Pagoden und mexikanischen Ufervillen wölbt; durchgängig aber ist sie einfach, deutsch und vaterländisch, und wie alles Vaterländische mit dem Laut eines süßen Heimwehs zum Herzen redend; — die Sprache, die die großen Männer des Mittelalters geredet, die Sprache, worin Luther geeifert, die Sprache, die unartikulirt durch das dunkle Blättergetrieb unserer Eichen altkräftig rauscht und die Eichenwipfel, wie jene Bäume zu Dodona, prophetisch tönen läßt — sie athmet auch aus Schiller. Schiller ist, sehn wir auf die Deutschheit der Kunst und Natur, der erste Dichter. — Seine Huldigung der Künste kündet sich in etwa in einer idyllischen Form an, und man sieht, einen wie glücklichen Versuch der Dichter gemacht, ein ländliches Spiel mit einem Gelegenheitsgedicht in Einklang zu bringen. Bei den Italienern und Franzosen ist dieß sehr häufig geschehen — wo aber mit einem solchen Aufwand von Poesie, wie hier? Es ist daher passend, ein paar Worte über idyllische Poesie im Allgemeinen beizubringen, und den ästhetischen Begriff festzustellen, unter den dieselbe gebracht werden muß. — Ueberall in der menschlichen Natur herrscht das Gesetz der Ordnung, nur nicht im Menschenleben, und es gehört eine eigne Kunst, die Kunst der Erziehung dazu, den Menschen vor der Zerrüttung zu bewahren, die, mit seinem ganzen Wesen zusammenhangend, ihn nicht selten ergreift. Es gibt in allen Ländern geweihte Sagen, einst sei dieß ganz anders gewesen. Man nennt diese Sage die Sage vom Paradies. Sie findet

sich bei den meisten alten Völkern; am schönsten und dichterischesten wird sie in der mosaischen Genesis erzählt. Görres weiset in seiner Mythengeschichte der asiatischen Welt, Heidelberg 1810, Bd. II. S. 528 ꝛc. nach, daß die alttestamentarischen Sagen von dem Paradiese und dem Sündenfalle schon den Chaldäern und Medern nicht fremd gewesen, und daß die Erzählung von einem Strome, der den paradiesischen Garten tränkte, und dann, in vier Flüsse getheilt, die Inseln der Völker umfloß, sich schon im Zendavesta wiederfinde, so wie denn die ganze Ansicht von dem Erdkreis, umgürtet von einem kreisförmig in sich selbst zurücklaufenden Weltflusse, in allen Mythen ohne Ausnahme wiederkehre. Auch die Chinesen haben eine mit der des alten Testaments ganz verwandte Erzählung von der Schöpfung des ersten Menschen und seiner Verjagung aus dem Paradiese. Die Griechen stellten ihre Sagen von einer Welt des Friedens und der Eintracht in den Mythen vom goldenen Weltalter auf, ihre Pandora ist die orientalische Eva, und parallel mit den Ansichten von einem Himmel, Fegfeuer und einer Hölle nehmen sie verschiedene Läuterungsgrade in den einzelnen Weltaltern, vom goldenen bis zum eisernen herab, an. — Dichter und Philosophen haben gewetteifert, diese Sagen auszuschmücken, und ein solches Ideal dem Menschen recht trefflich darzustellen. Es liegt am Tage, daß für die Poesie in diesen Sagen ein großer Reiz liegt, und daß sie Recht that, eine eigene Unterart zu erfinden, worin diese Mythen, Märchen und Träume gefeiert werden sollten. Dieser Umstand erzeugte die idyllische Poesie. Idylle ist die veredelte Darstellung des Menschen im Einklang mit sich, dem Schicksal und der ihn umgebenden Natur. Pölitz macht in seinem Gesammtgebiet der deutschen Sprache (III, S. 399) eine richtige Bemerkung, indem er sagt, der Idyllendichter stelle das goldene Weltalter, das die älteste Dichtkunst in die Vergangenheit, die Philosophie in den fernen Kreis der Zukunft, nie aber ein Historiker und Philosoph in die Gegenwart und Wirklichkeit versetzt, als verwirklicht und unter dem Zauber einer ästhetischen Form vor uns hin. — Es gibt lyrische, erzählende und dramatische Idyllen. Beschreibende Idyllen lassen sich in der Regel nicht von den lyrischen trennen. Lyrische sind z. B. die weichen Gefühlsthrenodien von Geßner, erzählende die meisten theokritischen, und dramatische

die pfälziſchen Idyllen von Maler Müller, Jery und Bätely, die Fiſcherin ꝛc. von Göthe. Inſofern ſie eine ländliche Begebenheit erzählend vortragen, gehören ſie der epiſchen, inſofern ſie dieſe ländlichen Vorfälle handelnd darſtellen, der dramatiſchen, und inſofern ſie Gefühle ſchildern, die im Anblick der Naturſchönheiten erwachen, der lyriſchen Gattung an. Der Dichter nimmt dabei immer eine beſondere Welt an, auf die er den Kreis ſeiner Phantaſie beſchränkt; es iſt die Welt der Schäfer, Hirten und Fiſcher. Städte und größere Häuſervereine ſind vom Gebiete der Idylle unter der Bedingung nicht ausgeſchloſſen, daß Diejenigen, die ſie bewohnen, noch ungetrübte und freie Sitten haben. — Der Dichter hüte ſich nur, weichlich und ſüßlich zu werden, wozu er bei dieſer Gattung leicht angetrieben werden kann: ihr Hauptcharakter ſey Naivität. Man verſteht darunter diejenige Einfalt des Herzens, die anziehend wird, wenn hinter ihrer anſcheinenden Bewußtloſigkeit ein tieferer Gedanke verſteckt liegt, und wenn ſich ein geſunder Verſtand und eine zarte Empfindung darin verkündigt. Außer Naivität ſind der Idylle noch Natürlichkeit und Empfindſamkeit eigen. Man verwechsle indeß Empfindſamkeit nicht mit Empfindelei; dieſe iſt eine zu große Reizbarkeit des Gefühls und eine krankhafte Lebensanſicht. Dann hüte ſich die Idylle vor aller Reflexion, oder vor derjenigen Beobachtung der Natur und des Menſchenlebens, wo die Selbſtbeobachtung des eigenen Gemüthszuſtandes vorherrſcht. — Ein vollendetes Staatenleben widerſtreitet auch dem urſprünglichen Charakter der Idylle: hier denken wir uns noch keine Völker, in einem hohen Oberhaupt konzentrirt, durch Repräſentanten vertreten, und nach peinlichen und bürgerlichen Geſetzen im Zaume gehalten; noch keine Familien, nach unſerm Herkommen geordnet und nach modernen Grundſätzen erzogen: — Einfalt, Freiheit, Unſchuld und Sitte geben ſich in der Welt der Idylle kund, und kein Stand, der nicht dieſe zarten Blüthen des innerlichen Lebensbaumes aufzuweiſen hat, iſt in ihr zugelaſſen. Da in neuerer Zeit die Hirten und Schäfer nur noch bei einzelnen Völkern ſich aus dem Volksleben herausheben, ſo hat man ſie auch zum Theil übergangen, und die Scenen der Idylle nach der friedlichen Siedelei einer ländlichen Pfarrwohnung verlegt. Reinheit der Geſinnung iſt das erſte Erforderniß, das wir an die in einer Idylle aufgeführten Perſonen machen; Kabale und Neid,

Selbstsucht und Verläumdung, Trug und Ränke, Bosheit und Tücke, und die sonstigen Schwärzen des Innern dürfen ihr reines Tableau nicht verfinstern. Wenn eine Leidenschaft Zutritt hat, so ist es die Liebe, doch nur jene stillere Flamme, die nie mit verheerendem Ungestüm auflodert. Hiermit verbunden ist das Bestreben des Dichters, eine paradiesische Umgebung als Hintergrund seiner sanften Gemälde zu entwerfen; in der Idylle ist das Kolorit eine Hauptwesenheit der poetischen Einkleidung. Die Natur ist ewig jung, die Sprache der Idylle sei es auch: sie lerne donnern wie der Wasserfall, sprudeln wie ein munterer Waldbach, klagen wie die Nachtigall, jubeln wie die Lerche, flüstern wie der Ostwind im Ried, schmeicheln wie das Echo, und kosen wie die geheimnißvolle Sprache der Blumen. Das Schreckliche und Furchtbare darf in ihrer stillen Umgebung nicht auftönen. — Idylle heißt ihrem griechischen Ursprunge nach: kleines Bild, kurze Schilderung; sie verliere sich daher nie in die Breite. Kürze und Gedrängtheit passen wie zur Natur des Naiven, so auch zum Wesen der naiven Poesie. Sie ist der eigentliche Gegenfüßler der Satire: denn diese hat es mit dem Laster, jene mit der Sittlichkeit; diese mit dem Kontrast zwischen Sünde und Tugend, jene mit Träumen einer sittlichen Idealwelt zu thun; das Element des Strafgedichts ist die Hölle, das der Idylle ein blühendes Paradies; die Satire will von Fehlern befreien, die Idylle fehlerlose Menschen als Schatten jener höhern Wesen aufstellen, denen wir mehr oder weniger verwandt. — Normaldichter in dieser Gattung ist Theokrit. Wie Juvenal in der Satire, so ist er in der Idylle bis jetzt unübertroffen, und ein ganzes liebliches Sicilien taucht mit seinem Wasserspiegel, seinen Schneebergen, seinen prangenden Thälern und mit aller üppigen Vegetation aus seinen ländlichen Bildern, wo Kraft und Zartheit den Buud geschlossen, heraus. Er konstituirte zum Verse derselben den Hexameter. Unter den Römern hat namentlich Virgil ihn nachgeahmt, und aus den reinen Naturgemälden, aus den kindlichen und mitunter griechisch-natürlichen Meisterstücken Theokrit's geschraubte und gesuchte Gelegenheitsgedichte gemacht, um unter allegorischen Beziehungen seinen Kaiser und dessen Premierminister zu bekomplimentiren. Diese Manier blieb nachher bei andern Völkern Mode, und man brauchte, namentlich bei den Franzosen, die

idyllische Gattung dazu, um Potentaten und ihre männlichen und weiblichen Günstlinge bei jedem feierlichen Anlaß mit dem Duft höfischer Schmeichelei einzuräuchern. Unter den italienischen Dichtern sind Tasso (Aminta) und Guarini (Pastor Fido) die ausgezeichnetsten Idyllensänger. Wir Deutschen haben entsetzlich in dieser Dichtung geflötet und gedudelt, ohne im Grunde den wahren Idyllenton zu treffen. Die älteste Idylle, die wir in unserer Sprache kennen, ist von Hermann Heinrich Scheren. Derselbe war aus Jever gebürtig, und von ihm erschien im J. 1638 zu Hamburg: Newerbawte Schäferey, von der Liebe Daphnis und Chrysilla, neben einem anmuthigen Aufzuge vom Schafedieb. Georg Philipp Harsdörfer, der Mitstifter des Blumenordens, übersetzte im J. 1646 »der schönen Diana drei Theil« aus dem Spanischen des Montemayor. Ernst Christoph Homburg, gest. zu Naumburg im J. 1681, in der fruchtbringenden Gesellschaft der Keusche und im Schwanenorden Daphnis genannt, ist Verf. der »Tragico-Comoedia von der verliebten Schäferin Dulcimunda«. Auch dem um dieselbe Zeit lebenden und aus Altona gebürtigen Dichter Jakob Schwieger werden einige Idyllen zugeschrieben. Die berühmteste Idylle einer etwas spätern Zeit war die Atlante des Herrn Gottsched, ein Schäferspiel in fünf Akten. (Vergleiche Seite 199.) Von nicht viel besserem Schlage sind die Idyllen von Gellert und Dusch. Wie es gekommen, daß die Schäfergedichte von Geßner ein so großes Glück gemacht, möchte schwer bei einem so ernsten Volke, wie die Deutschen, zu erklären sein, wenn man nicht wüßte, daß die Erscheinung dieser Gedichte in eine Periode gefallen wäre, wo des Volkes Stimmung durch empfindelnde und butterweiche Romane so aufgelöst und versiegwartet gewesen, daß auch die weichen, aller Männlichkeit und Festigkeit entbehrenden Idyllen von Geßner Eingang finden konnten. Diesen Gedichten, die einst so beliebt gewesen, macht man jetzt mit Recht schonungslos den Krieg. Voß näherte sich mehr den Alten, und trug den Geist der Idylle wirklich in sich; fehlte er, so war es in einer etwas hausmännischen und unpoetischen Ausmalung von ländlichen Dingen, die selbst die Poesie schwerlich adeln kann. Außer ihm besitzen wir bekanntlich noch Idyllen von Rost, Reckert, Ewald v. Kleist, Gleim, Götz, Maler Müller, Hölty,

Jakobi, Klamer Schmidt, Göthe, Bonstetten, Bronner, Kosegarten, Krummacher, Eberhard, Baggesen u. s. w., so wie neuerdings von Rückert und Platen. Das empfehlenswertheste Vorbild für ländliche Dichtungen überhaupt bleibt der Sänger der allemannischen Lieder. — Doch ich komme auf Schiller zurück. Ein auffallender Gegensatz zeigt sich in der gegenwärtigen Zeit in der öffentlichen Volksmeinung und in den Ausprüchen der Kritik in Bezug auf diesen Dichter. Je inniger derselbe, und mit ihm sein Geist, in den Geist des Volkes übergeht, desto absprechender äußert sich die Kritik über ihn; ja ein großer Theil der Kritiker, sowohl der ächten als der afterkritischen Lückenstopfer in öffentlichen Blättern, scheint sich vereinigt zu haben, des großen Schiller's Werke zum Gegenstande ihrer Tadelsucht zu wählen und sich an ihnen zum dramaturgischen Ritter zu schlagen, während die Erzeugnisse der gewöhnlichsten Mittelmäßigkeit von diesen Federhelden in Schutz genommen werden. Wenn der Holländer Bylderdik (in seinen Taal - en dichtkundige Verscheidenheden) u. A. von Schiller sagt: »Seine gelungensten Leistungen geben ihm Anspruch auf eine Stelle im Tollhause, und seine schlechtesten sind nur dann erträglich, wenn sie ihm gedankenlos entschlüpften« — so ist ein solches Urtheil, als von einem kritischen Fanatiker und tollen Widersacher der deutschen Literatur herrührend, noch erträglicher, als die jetzt unter uns zur Mode gewordenen Ausfälle gegen Schiller. Die Huldigung der Künste widerlegt allein diese unberufenen Lanzenbrecher und ihr Dichter wird fortleben, wenn seine kleinlichen Tadler, wie das Papier, das sie beschrieben, längst vermodert. — Sein Festspiel eröffnet eine ganze Welt, die Welt der Kunst, zwar in Miniatur, aber treffend, wahr und ergreifend, binnen wenigen Minuten vor unsern Augen. Diese vortreffliche Eigenschaft tritt so ausgeprägt hervor, daß das Ganze sich sogleich als ein vollkommnes Kunstwerk darstellt, als ein Kunstwerk, von dem man nicht mit Unrecht behauptet hat, Schiller's Anwartschaft auf die Unsterblichkeit stände fest, hätte er auch nur dieses einzige Gedicht hinterlassen. Es bleibt ein schwer zu übertreffendes Muster für ähnliche Arbeiten, und sein innerlicher Charakter liegt in den darin enthaltenen Versen zu Tage:

Wisset, ein erhabner Sinn
Legt das Schöne in das Leben,
Und er sucht es nicht darin.

Es ist wohlthuend, einen großen und freien Mann in diesem Gedicht den Würden und Verdiensten einer erhabenen Fürstin huldigen zu sehen, ohne daß er schmeichle und krieche. Es wird Niemanden einfallen, den Dichter des Tell einen Höfling und Fürstenknecht zu schelten, weil er die Tugend, die auf dem Throne wie in der niedern Hütte ihren Werth behält, besungen. Der Monarch, der so gefeiert wird, muß das Genie anerkennen und sich seiner edeln Göttlichkeit beugen. — Das Gelegenheitsgedicht, das in neuerer Zeit namentlich durch Göthe kultivirt worden, kann nur dann in die Reihe der Kunstwerke treten, wenn die Gefühle, die es ausspricht, und die sich auf ein besonderes Zeit- oder Ortsereigniß beziehn, auch von dem Dichter empfunden sind, wenn er nicht kalte Gesinnungen in fremdem Geiste, worein er sich künstlich versetzt, aufgetischt, sondern gezeigt hat, daß die festliche Gelegenheit, die er besungen, auch ihn ergriffen. Diesemnach unterliegt das Schiller'sche Gelegenheitsstück gewiß keinem Tadel, denn alle darin enthaltenen Beziehungen auf den russischen und weimarischen Hof sind so zart gehalten, ein so inniges Gefühl der Hochachtung für die von ihm gefeierte Regentenfamilie gibt sich allwegen kund, daß es keinem Zweifel anheimfällt, wie hier nicht allein der Hofdichter auf Effekt gerechnet, sondern wie der freie Mann aus freier Brust gesungen und gefühlt. In wunderbarer Verschmelzung einigen sich ländliches und gelegenheitliches Spiel. Bekanntlich war die Huldigung der Künste ein Prolog zur Vermählungsfeier der russischen Großfürstin mit dem damaligen Erbprinzen (dem vor einigen Jahren verstorbenen Großherzoge) von Sachsen-Weimar. Es wurde am 12. Nov. 1804 auf dem Hoftheater zu Weimar vorgestellt, und erschien noch in demselben Jahre im Druck. — Die Scene eröffnet sich mit einem ländlichen Fest. Landleute sind beschäftigt, einen Orangenbaum in die Erde zu pflanzen, und ihn mit frommen Wünschen einzuweihn: denn es ist eine fromme Gewohnheit des Menschen, bei Allem, was er aufrichtet und baut, Gedeihen von Oben zu erflehn. So treten die Maurerleute bei jedem neuen Werke zusammen, und ihr Meister belehrt sie über das Wesen von Dauer und Unbeständigkeit, jene statt dieser

für das zu errichtende Gebäude herabbeschwörend. Grundsteine zu wichtigen Bauten werden mit noch größeren Feierlichkeiten gelegt. Dieß soll aber auch den Landmann nicht abhalten, das zarte Pflänzchen, das er dem Schoos der Erde anvertraut, dem Schutz des Himmels zu empfehlen. Sinnig ist von Schiller der Orangenbaum gewählt, damit dieser, ausländischer Art, sich ebenso tief in das deutsche Land einwurzeln möge, wie die fremde Fürstin in das deutsche Herz. Durch diese Beziehung erhält die Idylle in Allem den Charakter der Paramythie. Die Paramythie, eine Art Parabel, und von Herder sowohl mit diesem Namen benannt, als durch die gelungensten Musterarbeiten zu Ansehn und Ehre gebracht, ist die Darstellung einer Person, einer Begebenheit oder einer Handlung, die den orientalischen oder griechischen Mythen des Alterthums angehören, mit einer modernen Deutung und Beziehung. Der Ton des Gefühls ist stärker vorwaltend als in der Parabel, die uns sinnbildlich eine höhere Wahrheit oder ein Grundgesetz der Sittlichkeit entfaltet. Das Schiller'sche Gedicht unterscheidet sich dadurch von der Paramythie, daß es dramatisch, während die Form der letztern immer episch. Die griechische Mythologie ist bedeutungsvoll beibehalten; wie es denn in neuerer Zeit überhaupt keinen Dichter gibt, der die Gottheiten des Alterthums so zu vergeistigen wußte und sie in christliche Begriffe hinüberspielen ließ, wie Schiller. Die Gedichte, wozu ihn die Welt der homerischen Gottheiten, Helden und Heldinnen begeisterte, sind allein durch ihre mythischen Beziehungen Meisterstücke. Die Chöre der Landleute kündigen sich so rhythmisch und melodisch an, daß schon in ihrer Sprache Gesang auftönt. — Zu den friedlichen Schaaren der Landleute schweben jetzt die sieben Künste vom Himmel herab. Allem Lieben, Schönen und Guten geben wir einen Engel bei; Genien sind die Vermittler zwischen Himmel und Erde; auch die Künste, die Töchter des Himmels, stehn unter ihrem unmittelbaren Einfluß, sie begleiten die Sterblichen durch das ganze Leben, und trauern mit gesenkter Fackel, wenn sich ihre Seele dem höchsten Geiste zuschwingt. Bei Schiller ist der Genius der Künste auch ihr Anführer, wie ein Choraget vertritt er ihre Person, und schützt ihre geheiligten Rechte. Er ist gleichsam die Ur-Idee des Schönen, die einzelnen Künste sind Emanationen dieser Idee; er ist das belebende Wort, die Künste sind die belebte That. In ihm ist

der Begriff, in ihnen die Anwendung. — Die strophischen Chorgesänge der Künste sprechen denselben Gedanken aus, den das »Mädchen aus der Fremde« allegorisch enthüllt. Wenn übrigens die Künste singen:

Wo die Waffen erklirren
Mit eisernem Klang,
Wo der Haß und der Wahn die Herzen verwirren,
Wo die Menschen wandeln im ewigen Irren,
Da wenden wir flüchtig den eilenden Gang —

so sprechen sie einen Gedanken aus, der zwar poetisch-lieblich, geschichtlich aber unwahr ist. — Es zeigt sich auch in diesem Gedichte wieder, wie Schiller die Gedanken zu veredeln weiß. Ein bekanntes lateinisches Sprichwort sagt: ubi bene ibi patria. Der Scherz führt dasselbe häufig im Munde, und gewöhnlich ist es die Devise der gastronomischen Behaglichkeit. Schiller vermag selbst solche Denksprüche der Laune zu idealisiren, und drückt den angeführten durch die sinnigen Verse des Genius aus:

Schnell knüpfen sich der Liebe zarte Bande,
Wo man beglückt, ist man im Vaterlande.

Der Gang des Gedichts ist von nun an folgender. Der Genius wendet sich an die Fürstin, führt ihrem Blicke den Reigen der sieben Künste vor, diese enthüllen die Attribute, woran sie auch äußerlich kennbar sind, treten der herzoglichen Braut entgegen, begrüßen sie, und enthüllen, jede einzeln, Natur und Wesen der von ihr repräsentirten Kunst. Im Zusammenhang feiern sie alsdann die Verschönerung des Lebens durch die Kunst und die Schönheit des Kunstlebens. — Die Ersten, die auftreten, sind Architektur und Skulptur oder Bildnerei. Beide gehören, wie gesagt, zu den räumlichen (gestaltenden) Künsten. Der Zweck von beiden ist, durch Gefälligkeit der plastischen Gestaltung den Schönheitssinn anzuregen, doch ist bei der Baukunst auch der Nutzen und die Brauchbarkeit zu berücksichtigen, nur darf letzterer Zweck in der ganzen Anlage nicht zu deutlich verrathen sein. — In dem Schiller'schen Gedicht werden Architektur und Skulptur in dem Verhältnisse aufgeführt, wie sie zum Riesengeiste Peter's des Großen gestanden, dessen Lieblingsgeschäft bekanntlich in architektonischer Hinsicht — denn die zeichnenden Künste trieb er vor Allen am liebsten — die Gründung Petersburg's gewesen, und dem Katharina die Zweite dafür

ein unvergängliches Denkmal, des Kaisers eigenes Heldenbild, gesetzt. Um diese Stelle recht zu begreifen, muß man einen Aufsatz von Herder im 3. Bd. seiner Adrastea, betitelt: »Ueber die Statue Peter's des Großen« (S. 83—88) nachlesen, wo sowohl über diese Statue, wie über Falconet's Meinungen davon, namentlich aber über des großen Czar Leben und Kunstbestrebungen, die schönsten Worte geredet werden. Bekanntlich ward dieses von Falconet gearbeitete Denkmal Peter's am Säkularfeste seiner Thronbesteigung errichtet; es stellt den Kaiser vor, wie er zu Pferde einen Granitfelsen hinaufsprengt, seine Rechte ist ausgestreckt, und die einfache Inschrift lautet: Petro Primo Catharina secunda. MDCCLXXXII. — Die Malerei, ebenfalls zu den räumlichen Künsten gehörend, und dem ästhetischen Gefühle durch den Sinn des Auges zugänglich, wird drittens zur gelegentlichen Feier, und zunächst als diejenige Kunst angerühmt, die den Ausdruck der Gesichtszüge aus der Ferne in die Gegenwart, und aus dieser in die Zukunft hinüberretten kann. Es liegt ein eigener Zauber in den einzelnen Farben wie in ihrer bunten Mischung zum Zweck der Malerei; und wie nicht allein einige Farben dem Auge wehthun, andere es stärken, so haben auch einige auf das Gemüth einen schmerzlichen, andere einen wohlthuenden Eindruck. Vieles ist hierbei Liebhaberei, und die Meisten wissen sich von ihrer Freude an einzelnen Farben keine Rechenschaft zu geben: im Grunde aber ist diese Freude tief in der menschlichen Natur gegründet, und verwandt mit dem unaussprechlichen Seelengenusse, den uns der Anblick der Helle und des Lichtes überhaupt gewährt. Der ungebildete Geschmack erfreut sich an grellen und brennenden Farben; Finsterlinge, Separatisten und kontemplative Naturen lieben dunklere; heitere Naturen freuen sich am Blauen, und Leute, die durch Beruf oder Selbstrieb sich viel im Freien bewegen, lieben das Grüne. Wenn sich die Nonne schwarz und die Braut weiß, der Jäger grün und der Kardinal roth kleidet, so ist dieses Etwas mehr als Herkommen — es ist begründet in der symbolischen Beziehung, in der die Farben zu dem menschlichen Gemüthe stehn. Mangel an Sinn für die Poesie der Farben ist Mangel an Schönheitsgefühl überhaupt, und wie der Blinde alle Dinge zuletzt in einem einförmigen und todten Grau zu sehn sich gewöhnt, so liegt auch vor solchem Leuten, die kein Gefühl für den bunten

Farbenteppich der Natur wie der Kunst haben, die Welt wie ein ödes Felsenthal da, über dessen nackte Wände hinaus es keine Aussicht gibt. Wird die Aesthetik der Farben auch zur Aesthetik der Malerei erhoben, empfangen die vereinzelten Farben Leben und Zusammenspiel, wird das lyrische Gefühl zum Porträt, die idyllische Situation zur Landschaft, die epische zum Schlachten- und Historienstück, und die dramatische zum Charaktergemälde; weiß der Maler die Seele, die in jeder Farbe liegt, anzuregen, weiß er für Unschuld, Freude, Haß, Rache, Demuth, Frommsinn, Liebe, Verirrung, Laster und Muth, kurz für jedes beliebige Gefühl auch den rechten Farbenton zu treffen, reden und klingen seine Bilder, und sind es nicht todte Klumpen der todten Leinwand angepappt; weiß er, mit Einem Wort, die Kunst der Malerei mit den andern Künsten in Einklang zu bringen, so daß sein Bild Ton, Sprache, Haltung, Größe und Bewegung hat: dann genügt er der großen Aufgabe, die sein Genius an ihn gestellt. Die Malerei hat ihren eigentlichen Werth nur für Kunstkenner; eine allgemeine Kunst, deren Kritik wenigstens mit einigen Grundstrichen in jedes Gebildeten Brust verzeichnet, ist sie nicht. — Was Schiller darauf die Poesie sagen läßt, deutet mit ein paar Worten dieselben Gedanken an, die wir oben aussprachen. Die anderen Künste nimmt Schiller von der Seite, wo sie den Menschen als Erdenbewohner berühren: bei der Poesie dringt sein Flug höher, er eilt mit uns in die Welt des Metaphysischen hinauf: Poesie soll Lichtleiterin sein. Senkt sie sich zur Erde, so ist ihre höchste Feier, in einer schönen Form eine schöne Seele zu finden. — Musik will uns, nach Schiller, auf der Töne Leiter zum höchsten Schönen tragen. Sie kann demnach, wiewohl nur in der Zeit lebend, uns auch über die Zeit tragen. Es gibt keine Kunst, die so sehr des frischen Anhauches der Phantasie bedarf, als sie, eben weil sie ganz in der Phantasiewelt athmet und webt. Daher die Erscheinung, daß Menschen, die mit Phantasie begabt, deren sonstige Bildung aber völlig roh und ungeglättet gewesen, dennoch gute Komponisten geworden. Mozart, Beethoven und Winter hatten auch keine Ahnung von wissenschaftlicher oder auch nur von Schulbildung, zwei unter ihnen schrieben ihre Muttersprache kaum verständlich, geschweige denn orthographisch, und sind dennoch die angebeteten Heroen der Tonkunst. Musik ist die

Sprache der Leidenschaft, auch da, wo sie keine Leidenschaften auszudrücken hat: denn selbst die ruhige Stimmung eines Gebets kann in der Musik nicht angedeutet werden, ohne daß Instrument und Stimme jenen Ton annähmen, der der potenzirte Laut des menschlichen Organs, seine idealisirte Erhöhung ist. Vor der Poesie, der die Musik an Mannichfaltigkeit des Eindrucks natürlich nachsteht, hat letztere Das voraus, daß sie eine Sprache redet, die allen Zungen geläufig und allen Ohren verständlich klingt; wie Musik im Menschen liegt, so ist ihr Eindruck auch auf jeden Menschen berechnet, und Derjenige, den ihre melodischen Wellen nicht durchrieseln, gehört zur Schaar der Beklagenswerthen, die leider jene Weihe von Oben nicht überkommen haben, wodurch der Sinn für das Verständniß und die Reproduktion der Künste empfänglich gemacht wird. — Die einfachste Art der Musik ist diejenige, die in des Menschen eigener Kehle liegt: der Gesang. Gesang kann schon in der einfachen Sprache liegen, ohne daß sie durch gebundene Zeichen in höhere Gesangsregionen hinaufgetrieben würde. Ein klangvolles Organ ist oft die schönste Musik. So erzählt man von dem Schauspieler Eßlair, er deklamire das ABC zum Entzücken, indem er die einzelnen Buchstaben so volltönend, rund und plastisch hervorhebe, daß sie sich wie Eisenschrift fast anfühlen lassen. — Ein guter Gesang bessert das Herz wie eine gute Dichtung. Die veredelnde Kraft des Gesanges besteht schon darin, daß die Seele sich in keiner andern Lage so sehr der Seele eines Andern bewußt machen kann, als da, wo viele Stimmen sich zu einem großen Akkord vereinigen: er bringt somit Sittlichkeit hervor. — Der Sänger hat nach dem Dichter die wenigsten Vorkehrungen nöthig, um seine Kunst zu üben: er trägt sie in sich, und weiß er Seele in den Gesang zu legen, so findet er auch überall Seelen, die mit der seinigen gleichen Lauf zum Lande nehmen, wohin sich der Ton aufschwingt. — Die flüchtigste aller Künste, die Tanzkunst, kommt nun an die Reihe. Tanzkunst, das Wort im engern Sinne genommen, steht auf der niedrigsten Stufe des Kunstwerthes, ist Beförderin und Belebrin der geselligen Freuden, und sucht den Reiz der Augenweide zu befriedigen, ohne das Herz und ein höheres als ein Sinnengefühl in Anspruch zu nehmen. Sie ist dabei ausschließlich nur dem jugendlichen Alter zugedacht, also nicht allein nicht im Raume vorhanden, und in der

Zeit von keinem bleibenden Anhalt, sondern auch rücksichtlich der Menschen, die sie in Anspruch nimmt, beschränkt. Im weitern Sinne aber ist Tanzkunst jede Anmuth der Bewegung und Erscheinung, und die Liebenswürdigkeit der Form, unter der Alles, was harmonisch ausgebildet, erscheinen soll. In dieser Beziehung ist sie hoch zu ehren, Verschönerin des ganzen Lebens, und die Schwester der Grazie. Denn das sind die angenehmsten und liebenswürdigsten Menschen, die das Bestreben und den festen Willen haben, sich selbst immer nur in einer ansprechenden Form darzustellen, die Sitte heilig zu halten, und Anderen, die in ihrer Nähe weilen, Freude zu machen. Und dieses Bestreben, Andere durch Anmuth und Leichtigkeit der Bewegung zu vergnügen, ist der Grundton der ächten Geselligkeit. Die Erziehung kann nicht genug darauf dringen, den Sinn für diese höhere Grazie, für den Rhythmus der Formen, für den feinen Takt in den Aeußerungen der Handlung, und für die Fähigkeit, sich in der größesten Gesellschaft mit Leichtigkeit und anmuthiger Unbeschränktheit zu bewegen, wach zu erhalten und ihn namentlich bei der weiblichen Jugend auszubilden. Bei den Alten gehörte eine solche Ausbildung unter die ersten Erfordernisse einer guten Erziehung. Dieses mag auch dazu beigetragen haben, ihre Körper in jenen edlen Formen auszuprägen, die wir an den unsterblichen Werken ihrer plastischen Kunst bewundern. Nicht allein das Weib, auch der Mann mußte in den höheren Regeln des Tanzes Uebung und Geschick an Tag legen können, um in der bürgerlichen Gesellschaft mit der Gewißheit, Interesse zu erregen, erscheinen zu können. Ihre Männer spielten daher auch auf den Theatern die Rollen der Frauen, wußten ihre Huld nachzuahmen, und selbst die ersten Dichter der Griechen tanzten auf der Bühne bei allen feierlichen Gelegenheiten. Wir wissen dieß z. B. ganz bestimmt von Sophokles. Ihr Chor stellte den höchsten Rhythmus der Gesammtbewegungen auf eine Weise dar, die, nach den Zeugnissen der Alten, erschütternd und im höchsten Grade ergreifend gewesen sein muß. Alle Bewegungen und Handlungen erschienen im Ebenmaaße wie die Evolutionen einer geordneten Kriegerschaar. Das Grauenvolle stellten sie auf diese Art mit einer Furchtbarkeit dar, daß alle Zuhörer auftaumelten. Was sich der Mensch Schreckliches und Entsetzliches denken, was sich die Phantasie Nächtliches und Düsteres

vormalen kann, ist z. B. in dem Bilde enthalten, welches Aeschylus von dem Chor der Furien in seinen Eumeniden aufstellt. Es ist übrigens auffallend, daß die Tanz- oder diejenige Kunst, die am meisten Modekunst ist, so sehr dem Stillstand in Hinsicht neuer Erfindungen unterworfen ist. Zwar fehlt es nicht an neuen Touren, die alljährlich an die Reihe kommen, — dieß sind aber nur Theile des Ganzen, das Ganze bleibt wie es war, und von Jahrzehend zu Jahrzehend werden dieselben Tänze getanzt, die schon vor Alters Mode gewesen. Hier grade sollten neue Erfindungen eintreten, und mit ihnen neue gesellschaftliche Unterhaltungen. — Die Schauspielkunst, die zuletzt auftritt, ist, wie Schiller schon in einem frühern Gedichte gesagt, auf die Bretter angewiesen, die die Welt bedeuten. Die Begebenheit wird Handlung, Neigung tritt gegen Neigung, der Kampf des Subjekts mit dem Objekt erweckt die Leidenschaft, und Leidenschaften bewegen diese Welt der Dichtung. Was in der Welt Lüge, ist hier Wahrheit, und alle Charaktere treten so heraus, wie die Wahrheit sie in der Wirklichkeit zeigt. Sitten, Meinungen und Denkarten aller Völker und aller Zeiten thun sich vor dem überraschten Blicke auf, alle Begebenheiten werden aus inneren Beweggründen (Motiven) entwickelt, so vereinigen sich Philosophie und Poesie, Forschung und Erkenntniß: das angeborne Wohlgefallen am Schmerz wird veredelt, der Geist gebildet, das Herz gebessert und das Gemüth erhoben. Die Kontraste der Wirklichkeit gestalten sich im Spiele der Lust als Laune, nicht als Strafgedicht wie in der Satire. Alles kündigt sich geheimnißvoll an, verwickelt sich, erlebt einen Wendepunkt, und nimmt einen sittlichen oder versöhnenden Schluß. Nirgends Zufall, überall entweder Schicksal oder Fürsicht. Weder ideale Güte noch gemeine Schlechtigkeit haben Zutritt: es entwickelt sich eine Welt großer Menschen, die noch im Untergange erheben. Hier drängt sich Großes auf Unerwartetes, Gefälliges auf Erschütterndes, Melodie auf Dissonanz. Selbst der leibliche Tod wird so gehalten, daß sein Anblick uns nicht zu Boden schmettert, sondern aufrichtet, und der Untergang des Helden ist zwar der Untergang der Freiheit, aber der Untergang mit Sieg. Es liegt am Tage, wie unendlich schwierig die Kunst ist, eine Handlung praktisch in's Leben zu rufen. Der Mime muß Alles in Allem sein können, und an den Schauspieler macht eine strengere

Kritik Anforderungen, die nur der wirkliche Künstler zu befriedigen vermag. Wie viele Hunderte beschreiten aber die Bretter nicht der Kunst, sondern des theuren Brodes wegen! Von allen Künsten hat keine eine so große Anziehungskraft für alle Theile des Publikums, als die Schauspielkunst: daher sehn wir, daß die Theilnahme für dieselbe auch durchgängig rege bleibt, daß sie nicht wie etwa eine Modeangelegenheit an Interesse verliert, sondern bei allen Ständen und zu jeder Zeit beliebt bleibt. — Zwar nicht so reich und mannichfaltig, und nur ein kleiner Theil von der Schauspielkunst, ist die Kunst des mündlichen Vortrags. Auf diese legten die Alten einen ungemeinen Werth, und die Uebung derselben machte einen Theil ihrer Erziehung aus. Wir wissen z. B., welchen Einfluß die aus Griechenland nach Italien herübergewanderten Rhetoren auf das Erziehungswesen der Römer gehabt. Außer bei den Engländern und Franzosen wird diese Kunst in neuerer Zeit wenig geübt, am wenigsten bei den Deutschen, wo ein öffentliches Staatenleben nicht allenthalben und nur bedingt Statt findet. Alles entwickelt sich bei der Deklamation nach den einfachsten Begriffen. Der Mensch deklamirt natürlicher Weise, denn wenn er Jemanden seine Gemüthsbewegungen im Gespräche mittheilt, so thut er dieß auf eine begeisterte Weise. Die Veredlung hiervon ist die Deklamation. Alle Bewegungen der Sinne stehn im Verhältniß zu Dem, was im Gemüthe vorgeht; auch diese Bewegungen sind dem Menschen angeboren und natürlich, es kommt deßhalb nur darauf an, die Natur genau zu beobachten. Es gibt auch keine Leidenschaft, die der Deklamator nicht ausdrücken könnte, denn dadurch, daß die menschliche Stimme in die Höhe und in die Tiefe, mit unendlichen Modifikationen, geht, und dabei mit dem schnellen oder langsamen Zeitmaaß nach Belieben zu wechseln vermag, kann sie auch jeden Ausdruck, er möge bezeichnen was er wolle, in ihre Gewalt bringen und nach Willen anwenden. — Die erste Grundlage einer guten Deklamation ist eine gute Aussprache und Accentuation. Leider sind die Deutschen hierin wiederum sehr beschränkt, da wir, bei den vielen Provinzialdialekten, keinen einzigen haben, der als Normaldialekt aufgestellt werden und zu der nöthigen Einheit und Uebereinstimmung führen könnte. Bei anderen Völkern, besonders bei den Italienern, ist dieß ganz anders. Adelung stellte den Meißnischen Dialekt

zum Muſter auf; es hat ſich aber ergeben, daß grade dieſer, gleichwie eine unangenehme Schärfe, ſo auch keinen geringen Ueberfluß an falſchen Hebungen und Senkungen des Accents hat. Am verkehrteſten accentuiren die Brandenburger, die bekanntlich auf tonloſe Sylben den rhythmiſchen Accent (Arſis, Hebung) legen. Im Uebrigen ſpricht faſt keine deutſche Provinz ganz rein; dem Ideale einer allgemein gültigen Ausſprache möchte der hannover'ſche Laut am nächſten kommen. — Aller Genuß, den man vom mündlichen Vortrage ziehn ſoll, beruht auf dem, durch das lebendige Wort eindringlicher gemachten Verſtehn. Beſondere Regeln ſind hier ſchwer zu geben, denn Vieles kommt auf die einzelnen Vortheile an, die man ſich bei Uebung des mündlichen Vortrags ſelbſt abmerkt. Ein beſonderer Kunſtgriff beim Deklamiren liegt in gehörig angebrachten Pauſen. Schlegel bemerkte einſt, man könne einem Schauſpieler und Vorleſer nicht genug einprägen, daß er ſich Zeit nehmen ſolle. Namentlich wird der Genuß der Poeſie durch den mündlichen Vortrag ſehr erhöht; man kann eigentlich nur dann die Schönheit eines Gedichts recht empfinden, wenn man es ſich laut vorgeſprochen. Bei der Deklamation kommen bekanntlich vier Hauptpunkte in Betracht: das Grammatiſche, das Logiſche, das Pathetiſche und das Idealiſche. — Der Regenbogen iſt das Bundeszeichen der Ausſöhnung zwiſchen Himmel und Erde. Wie eine Brücke ſtemmt er ſich zwiſchen beiden, ſeine Pfeiler wurzeln auf der Erde, und die ſiebenfarbige Wölbung berührt die Himmelskuppel. So ſtellt er ſich als Symbol jener Friedenspforte dar, durch die wir in ein Paradies eingehn. Wie der Regenbogen mit ſieben Farben, ſo ſpielen auch die Künſte mit ſieben Sonnenſtralen, und verbinden durch ihr ewiges Licht das Dieß- und Jenſeits. Hierauf bezieht ſich das Bild, welches der Dichter ſchließlich entwirft, wenn er aus der Künſte Vereinigung das wahre Leben auftauchen läßt.

14. Iphigenie in Aulis, Trauerſpiel nach Euripides. — Die Fehler, welche man dem Euripides im Allgemeinen zum Vorwurf macht: Breite und Manier, ſind in dieſem Trauerſpiel, das nicht einmal eins ſeiner beſten iſt, glücklich vermieden. Die Handlung iſt ſchlagend, die Gefühle ſind überall edel, und in der Sprache lebt die alte Einfalt wieder auf; nur zuweilen verfieht es der Dichter durch unnöthige Seitenbemerkungen. Am beſten iſt Iphigenie

gezeichnet, in ihrer verschämten Jungfräulichkeit, in ihren Schauern vor dem Tode, wie sie in lebensfrohen Gemüthern beim letzten Momente immer erwachen, und in ihrem aus freiem Willen nachher gefaßten Entschlusse, sich für die Ehre und den Ruhm ihres Volkes zu opfern. Dieser Opfertod für eine ganze Nation drückt der Tragödie den Stempel der Würdigkeit und Erhabenheit auf. Schwach und ohne Zusammenhang mit der Handlung ist der von Frauen aus Chalzis repräsentirte Chor, der nur theilweise schön, dagegen manchmal ermüdend ist, wie am Ende des 1. Akts, wo der homerische Schiffskatalog wiederholt wird. In der Schiller'schen Uebersetzung (in Jamben) sind die Chöre, weil, wie der Dichter meint, die Harmonie der griechischen Verse ohne dieses Mittel schwer zu erreichen wäre, gereimt. Wir erhalten dadurch allerdings manche sehr schöne Stelle.

15. Die Phönizierinnen, Trauerspiel nach Euripides. — Schiller, der sich seines tiefen Gemüthes wegen eher für Aeschylus hätte interessiren dürfen, wollte auch die Phönizierinnen des Euripides in Jamben übersetzen, hat aber nur einen kleinen Theil vollendet. Wir dürfen den Verlust des Ganzen nicht bedauern, da Sch. zum Uebersetzen kein vorzügliches Talent besaß und sich auch mit fremden Sprachen nicht immer zurechtfinden konnte.

16. Semele, dramatische Scenen. — Eine Probe, wie Sch. den Geist des griechischen Trauerspiels aufgefaßt. Der Mythus ist genügend dramatisirt, nur vermissen wir eine symbolische Hindeutung auf die Lehre, daß völlige Erkenntniß der Gottheit keines Menschen Eigenthum ist und ihm erst im Tode zu Theil werden kann. Da der Dichter diese Scenen ohnehin mit Musik verwebt hat, so hätte er füglich aus dem Ganzen ein Melodrama schaffen können.

17. Der Parasit, Lustspiel. — Ein Lückenbüßer der Schiller'schen Muße, aus Frankreich herübergeholt *) und in kranken Tagen zur Selbstaufheiterung geschrieben. Originalität und Kraft sind nicht vorhanden, wohl aber zieht eine gute Sittenmalerei in gefälliger Form, die auch von dem Deutschen als Konversationssprache leicht wiedergegeben worden ist, jeden Leser an. Für die

*) Das (versifizirte) Original, von Picard, heißt: Mediocre et Rampant.

Darstellung hat das Stück wenig glänzende Punkte. — Schiller hat in einer brieflichen Mittheilung an einen Freund selbst bekannt, daß seinem Geiste die Gattung des Originallustspiels fremd bleiben müsse. Hier stehen seine Worte: „Zwar glaube ich mich derjenigen Komödie, wo es mehr auf eine komische Zusammenfügung der Begebenheiten, als auf komische Charaktere und auf Humor ankommt, gewachsen; aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt, und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehn."

18. Der Neffe als Onkel, Lustspiel nach Picard. — Eine Verkettung von List, Laune, Scherz und Witz, von gutmüthigen Prellereien und unterhaltenden Liebeshändeln, im Geiste Moliere's erdacht und mit großer Beweglichkeit ausgesponnen. Vielleicht wäre das Stück noch jokoser geworden, wenn Picard eine andere Einrichtung getroffen und die Rolle von Onkel und Neffe zu einer einzigen verschmolzen hätte, so daß Oberst von Dorsigny und Franz von Dorsigny von einem und demselben Schauspieler gegeben würden; was, mit einigen Aenderungen am Schlusse, nicht schwer zu bewerkstelligen gewesen wäre. — Schiller's Uebertragung ist gewandter und geschmeidiger, als man von dem Tragöden, der an den Kothurn gewohnt war, erwarten konnte.

19. Die Kinder des Hauses, Plan eines Drama. — Das Fragment leitet ein Schauspiel ein, worin, ganz nach der Art der neueren Malifikantenstücke, ein Bruder den andern ermordet, die Kinder heimlich wegbringen läßt, endlich durch Zufall seines Verbrechens überwiesen und den Händen des Gerichts ausgeliefert wird. Dabei sollte das Stück eine Verherrlichung der Pariser Polizei sein, und diese gleichsam als uniformirte Nemesis über dem Thun und Treiben der handelnden Personen schweben lassen. Hoffmann hat diese Aufgabe in seinem „Fräulein Scudery" gut gelöst, und allerdings paßt ein solches Thema auch für eine Erzählung; aber eine Chambrè ardente wird nie ein ästhetischer Vorwurf eines Schauspiels werden. Man sagt, das Lesen von Pitaval's Causes célèbres habe Schiller'n zu der Idee dieses Stückes bestimmt. — Nach Schiller's Entwurf wurde „Der Schmuck oder die Kinder des Hauses, Schauspiel in 5 Aufzügen von Dr. Köchy," am 23. Okt. 1827 zu Hamburg ohne Beifall gegeben.

20. Die Maltheſer, Plan eines Trauerſpiels. — Der Stoff, den der Dichter ſich hier auf hiſtoriſchem Grund und Boden gewählt, war ſeiner tiefen edeln Natur vollkommen würdig, und er wäre der Mann geweſen, aus ihm ein Meiſterwerk erſtehen zu laſſen. Das Fragment iſt auch deßhalb merkwürdig, weil es die Abſicht verräth, den Chor abermals auf die Bühne zu bringen. — Als König Ludwig von Baiern im J. 1827 Göthe'n beſuchte und ſich in Weimar umſah, war es ihm, wie Göthe in Kunſt und Alterthum (VI, 2) erzählt, innigſtes Anliegen, Schiller's Wohnung zu betreten. „Hier, von der bürgerlich umfangenden Enge gerührt, hörte man ihn betheuern, es ſei zweifach bewundernswerth, wie Schiller in ſo eingeſchloſſenen Räumen ſo großartig freie Schöpfungen habe hervorrufen können; er würde dieſen trefflichen Mann, hätte er ihn noch am Leben gefunden, ſogleich nach Rom in die Villa di Malta verſetzt und ihm zur Pflicht gemacht haben, das ſo herrlich angefangene Drama: Die Maltheſer, in den klaſſiſchen Räumen auszuführen und Rom's Geſchichte unter Rom's Ruinen zu ſchreiben."

21. Der Menſchenfeind, Fragment eines Trauerſpiels. — Der erſte Akt, voll Leben und Kraft, macht uns nach dem Ganzen begierig. Der Dichter gab in der Thalia, worin er dieſes Fragment mittheilte, zur Erſcheinung des ganzen Charaktergemäldes, aber nicht in dramatiſcher Form, Hoffnung. Er nannte dort das Stück: Der verſöhnte Menſchenfeind. Aus dieſem Titel, und aus der Verſicherung des Staatsraths Körner, Schiller habe ſich geäußert, „daß Roſenberg nach einem hartnäckigen Widerſtande endlich ſiegen ſollte, und daß die Erſcheinungen einiger Menſchenfeinde anderer Art beſtimmt waren, dieſen Erfolg zu begünſtigen," läßt ſich über das Ende des Stücks ein muthmaßlicher Schluß ziehen.

22. Warbeck, Plan eines Schauſpiels. — Warbeck wäre, im Fall er die Vollendung erlebt hätte, im Geiſt der Shakſpeariſchen Königsſtücke, etwa wie deſſen König Johann, ausgefallen, aber auf der Bühne ſchwer darzuſtellen geweſen. In Göthe's Kunſt und Alterthum VI, 2 S. 393 iſt eine Notiz: Perkins Warbeck, drame historique, par M. Fontan (Globe, Tome VI. Nr. 57). — Auch hier wird unſers Schiller's, ſeines projektirten Warbeck, ſeines begonnenen Demetrius in allen Ehren gedacht, und

bei Vergleichung ihm durchaus der Vorrang gegeben. Die Deutschen, welche sich so lange beklagten, man nehme keine Notiz von ihnen, werden sich auch allmählig bequemen, den Westländern geneigter zu sein.

23. Demetrius, Fragment eines Trauerspiels. — Eine gefällige Abwechselung herrscht, wie in den faktischen, so auch in den lokalen Gemälden Sch's. Seine dramatische Muse führte uns, nachdem Deutschland in einigen Theilen, Genua, Spanien, England und Schottland, Frankreich, Sicilien und die Schweiz durchwandelt waren, zuletzt nach Polen und Rußland. Hier sollte jenes großartige Trauerspiel vor sich gehn, das uns in seinen Trümmern Bewunderung abnöthigt. Der Plan ist vortrefflich, die ausgeführten und angefangenen Scenen erregen unser gerechtes Bedauern um den unersetzlichen Verlust des Restes.

Nachträglich zu Schiller werde hier Franz Friedr. Freiherr v. Maltitz erwähnt. Derselbe ist kais. russischer Staatsrath und Ritter mehrer Orden; war Attaché bei der russischen Gesandtschaft zu Berlin. Er übersetzte Racine's Athalia und Voltaire's Alzire. Sein bekanntestes Werk ist jedoch: Demetrius, Trauerspiel in sechs Akten, nach dem hinterlassenen Entwurfe Schiller's (Karlsruhe und Bad. 1818). — Ergänzungen, Fortsetzungen und sogenannte zweite Theile von berühmten Schauspielen machen in der Regel kein Glück, es sei denn, daß der Nachfolger seinen Vorgänger zu überflügeln verstände. Maltitz mußte hinter der edeln Sprache Schiller's, seinen großsinnigen Ideen und feurigen Phantasieen unendlich weit und um so mehr zurückbleiben, als er sich grade an die Vollendung desjenigen Werkes gemacht hatte, das den höhern und höchsten Aufschwung des Dichters am deutlichsten an der Stirne trägt, und dessen Nichtbeendigung aus seiner eigenen Feder wir nicht genug beklagen können. Dabei ging es Maltitzen wie den meisten jungen Dramatikern: er wußte seinen Stoff nicht zu beherrschen, die Masse der Gegenstände bewältigte ihn, und der Ausspruch des Aristoteles: „Angehende Dichter treffen früher die Diktion und Charakterschilderung, als die Zusammenstellung der Begebenhei-

ten" *), fand auch auf ihn seine Anwendung. Im Uebrigen hatte Schiller bedeutend vorgearbeitet, die Scenenfolge war angegeben, und in ihr eine Andeutung für die wichtigsten Momente der Handlung. Obgleich eine gerechte Kritik nicht verkennen kann, daß der Maltitzische Text einige recht schöne, und namentlich solche Stellen enthält, wo der Verf. sich in den Schiller'schen Geist zu versenken gewußt hat, so muß man doch auch bedeutende Uebelstände strenge rügen.— Ein äußeres Mißverhältniß besteht darin, daß nicht angegeben ist, was von Schiller, und was von Maltitz herrührt: die Bescheidenheit hätte dem Bearbeiter eine solche Trennung des Fremden und Eigenen schon zur Pflicht machen sollen. — Die Menge der handelnden Personen, 67 an der Zahl (ohne die Kronbeamten, Landleute, Verschwornen, Mönche und Nonnen, das Volk und die russischen und polnischen Krieger), macht zur Darstellung dieses Stücks eine ganze Schwadron Schauspieler erforderlich, abgesehen davon, daß sie gegen die Oekonomie des historischen Drama's ist, welches sich in einer solchen Gestalt wohl nie ausdehnen darf. — Mit der Sündfluth der vielen Personen ist eine ähnliche Noth dadurch hereingebrochen, daß der Dichter, um sie zu verwenden, zu tausend Nebensachen, zu Aufzügen und Spektakel aller Art seine Zuflucht hat nehmen müssen. — Die Charaktere sind bei Schiller schon so weit gediehen und vorbereitet, daß der Fortsetzer hierin wohl nicht leicht irre gehn konnte. Der Umschwung in den Gesinnungen des Pseudo-Czar ist glücklich geschildert. Marina entschwindet in den mittleren Akten etwas zu lange aus unseren Augen. Czar Boris und seine Tochter haben sehr erschütternde Momente. Der Kampf Marfa's am Schlusse ist ächt tragisch, und es fördert unser Mitleiden mit dem unglücklichen Heldenjünglinge ungemein, daß die Mutter vor seinem Tode über seine Aechtheit oder Unächtheit noch einmal in Zweifel geräth. — Die Scene im Kerker, wo Axinia, als Schutzgeist verklärt, dem schlafenden Romanow Rußland's Zukunft weis-

*) S. 27 der Uebersetzung der Poetik (griech. Text nebst Anmerkungen) von Karl Hermann Weise, Merseburg 1824. Ich citire diese Stelle nach der Weise'schen Uebertragung, um den Leichtsinn derselben im Vorbeigehen rügen zu können. Im 9. Kapitel z. B. ist ἀγωνισματα durch „Forcerollen" übersetzt.

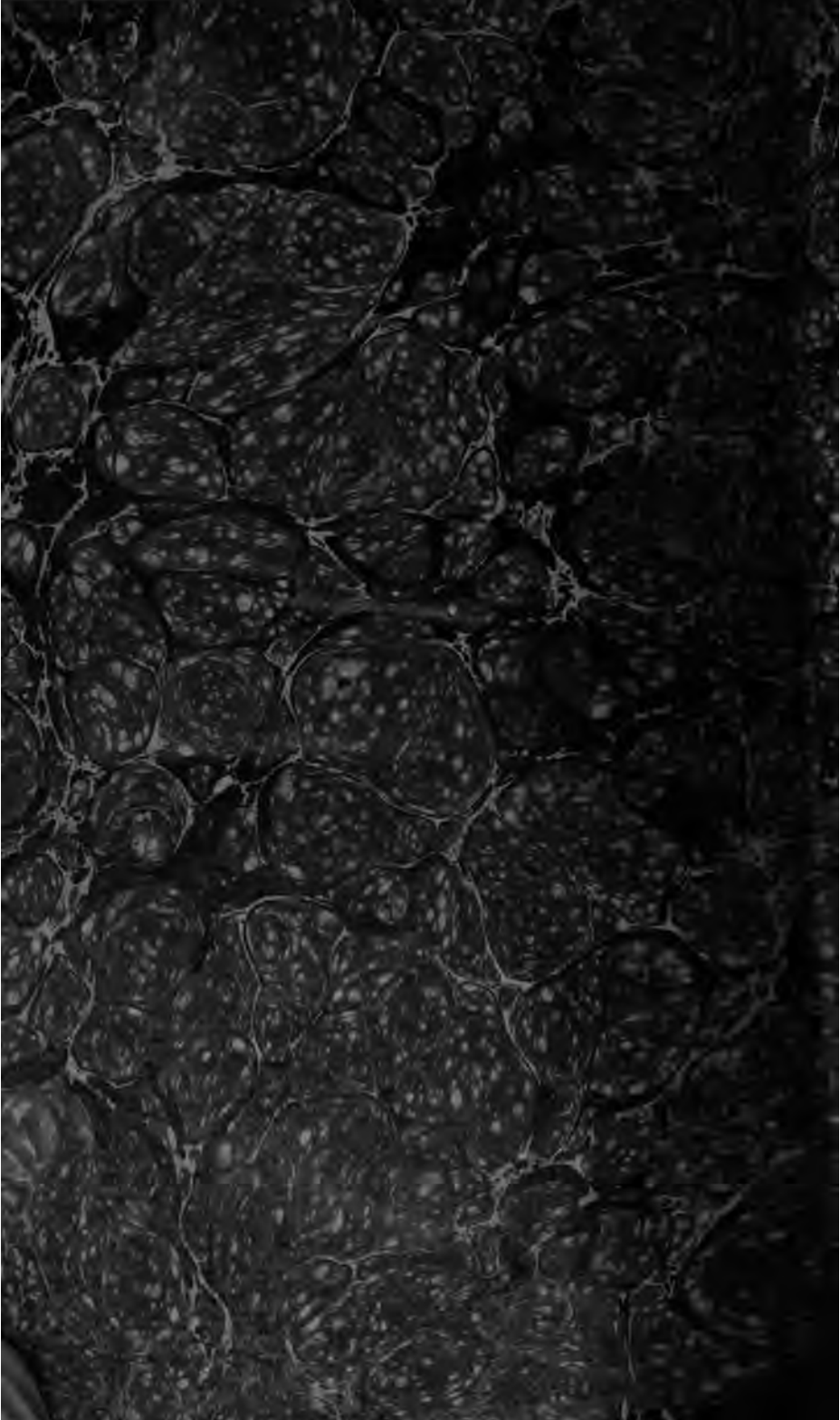
sagt, ist nach Schiller's Angabe gedichtet, und eine Nachahmung der Verklärungsscene im Egmont, gegen die Schiller in seiner Kritik dieses Trauerspiels polemisirt hatte. Die Worte, welche Maltitz Axinien bei dieser geisterhaften Stelle in den Mund legt, sind Schiller's durchaus unwürdig, und was über Napoleon's Sturz in Rußland so wie über die heilige Allianz der europäischen Monarchen prophezeit wird, scheint eben so unzweckmäßig als kalt. — Der Ausgabe der Maltitzischen Bearbeitung vorangeschickt sind die zwischen Schiller und Dalberg (dem kunstschützenden Intendanten des Mannheimer Theaters, dem Dichter der Kora und des Mönchs von Karmel) in der Jugend des Dichters gewechselten Briefe. Schiller's nachlässige Schreibweise, von der ich mich durch Ansicht seines Manuskripts der Uebers. Virgil's selbst überzeugt habe, ist wörtlich beibehalten, und über manche Umstände aus des Dichters dürftigem Jugendleben erhalten wir Aufschluß. Es ist eine traurige Erscheinung, daß Schiller zur Zeit, als seine beiden ersten Jugendarbeiten Deutschland enthusiasmirten, wegen Schulden aus dem Würtembergischen flüchten und sich, unter fremdem Namen (Schmidt) lebend, an den Reichsfreiherrn von Dalberg mit einem flehenden Brief um Unterstützung wenden mußte. — Schiller hatte damals den Plan, eine »Mannheimer Dramaturgie« herauszugeben.

Verzeichniß

der in diesem Bande beurtheilten Schriftsteller.

Adam, Joseph August. Seite 160.
Alexis, Wilibald (Wilh. Häring). S. 142.
Apel, Johann August. S. 1.
Ayrer, Jakob. S. 80.
Babo, Franz Marius v. S. 23.
Dach, Simon. S. 143.
Deinhardstein, Johann Ludwig Ferdinand. S. 95.
Flemming, Paul. S. 94.
Göthe, Johann Wolfgang v. S. 164.
Gottsched, Johann Christoph. S. 197.
— , Luise Adelgunde Viktorie. S. 201.
Gryphius, Andreas. S. 3.
— , Christian. S. 16.
Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann v. S. 186.
Klopstock, Johann Gottlieb. S. 27.
— , Margarethe. S. 33.
Lessing, Gotthold Ephraim. S. 165.
Lohenstein, Daniel Kaspar v. S. 187.
Mahlmann, Siegfried August. S. 18.
Maltitz, Franz Friedrich v. S. 284.
Müller, Wilhelm. S. 94.
Niemann. S. 257.
Opitz, Martin v. Boberfeld. S. 221.
Rosenplüt, Hans. S. 79.
Sachs, Hans. S. 100.
Schier, Christian Samuel. S. 147.
Schiller, Johann Christoph Friedrich v. S. 224.

Schlegel, August Wilhelm v. S. 38.
— , Friedrich v. S. 50.
Seckendorf, Gustav Anton v. S. 184.
Seume, Johann Gottlieb. S. 146.
Spaun, Franz Freiherr v. S. 150.
Spieß, Christian Heinrich. S. 153.
Stolberg, Grafen zu, Christian und Leopold. S. 33.
Tieck, Ludwig. S. 52.
Törring, Graf zu, Joseph August. S. 22.
Uhland, Ludwig. S. 19.
Velde, Franz Karl van der. S. 156.
Wieland, Christoph Martin. S. 209.
Wolff, Pius Alexander. S. 152.



YC142126

CARL PAUST,
Buchbinder
in Frankfurt a.M.